BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive,
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

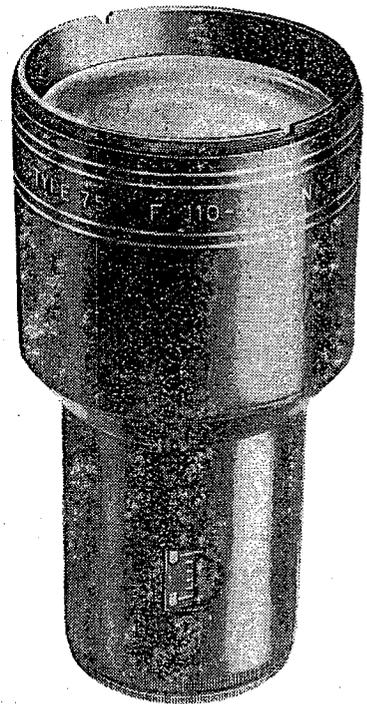
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 1 - GENNAIO 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829-859-963 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81-829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L.3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

CARACTÉRISTIQUES OPTIQUES

LONGUEURS FOCALES	TYPE 86		TYPE 75		TYPE 65	
	DIAMÈTRE UTILE	OUVERTURE	DIAMÈTRE UTILE	OUVERTURE	DIAMÈTRE UTILE	OUVERTURE
F. 85-90					56	1 : 1,5
F. 90-95			56	1 : 1,6	50	1 : 1,8
F. 95-100			58	1 : 1,6	52	1 : 1,8
F. 100-105	72	1 : 1,4	61	1 : 1,6	54	1 : 1,8
F. 105-110	75	1 : 1,4	64	1 : 1,6	56	1 : 1,8
F. 110-115	77	1 : 1,4	66	1 : 1,6	58	1 : 1,9
F. 115-120	78	1 : 1,5	68	1 : 1,7	58	1 : 2
F. 120-125	78	1 : 1,5	68	1 : 1,7	58	1 : 2
F. 125-132	78	1 : 1,6	68	1 : 1,8	58	1 : 2,1
F. 132-140	78	1 : 1,7	68	1 : 1,9	58	1 : 2,2
F. 140-148	78	1 : 1,8	68	1 : 2		
F. 148-156	78	1 : 1,9	68	1 : 2,1		
F. 156-164	78	1 : 2	68	1 : 2,3		
F. 164-172	78	1 : 2,1	68	1 : 2,4		

Objectifs ajustables A-X

P. ANGÉNIEUX - PARIS

Fruit de recherches rationnelles, l'OBJECTIF AJUSTABLE A-X *a surpris jusqu'à l'étonnement les techniciens les plus avertis. Il représente un progrès considérable dans la technique de la projection cinématographique, grâce à :*

SA HAUTE DÉFINITION
SON CONTRASTE PARFAIT
SA LUMINOSITÉ INCOMPARABLE

Ces qualités qui, jusqu'alors paraissaient inconciliables, se trouvent maintenant réunies et chacune d'elles atteint un degré de perfection encore inconnu.

Ainsi, la finesse, la limpidité, la plasticité des images qu'il restitue sur un **écran véritablement ensoleillé** *font de* l'OBJECTIF AJUSTABLE A-X **un instrument de grande classe aux performances inégalées.**

Outre ces qualités spécifiquement optiques l'OBJECTIF AJUSTABLE A-X *est doté d'un perfectionnement d'ordre pratique d'un grand intérêt.*

Comme son nom l'indique, il permet " d'ajuster " exactement sur l'écran l'image projetée ; sa longueur focale pouvant, entre certaines limites, être réglée lors du montage. Il évite ainsi l'obligation où l'on se trouve fréquemment d'établir un écran de dimensions appropriées au foyer de l'objectif.

Ainsi nos clients ont à leur disposition une gamme **continue** *de longueurs focales depuis 85 m/m jusqu'à 172 m/m.*

Dans chaque type nos objectifs sont désignés par leurs longueurs focales limites. Le réglage au foyer désiré se fait par rotation du barillet arrière. Une échelle graduée indique la longueur focale correspondant à chaque position.

Au point de vue des dimensions, les OBJECTIFS AJUSTABLES A-X *sont construits en 3 types.*

Le type 86 qui comporte une optique de très grande ouverture (atteignant 1 : 1,4) permet d'obtenir le maximum de rendement lumineux.

Le type 75 de grande ouverture (jusqu'à 1 : 1,6).

Le type 65 dont l'ouverture atteint 1 : 1,8.

Rappresentanza esclusiva METAL LUX - Milano - Via Conservatorio, 7 - Via Passione, 13

J. ARTHUR RANK
Presenta:

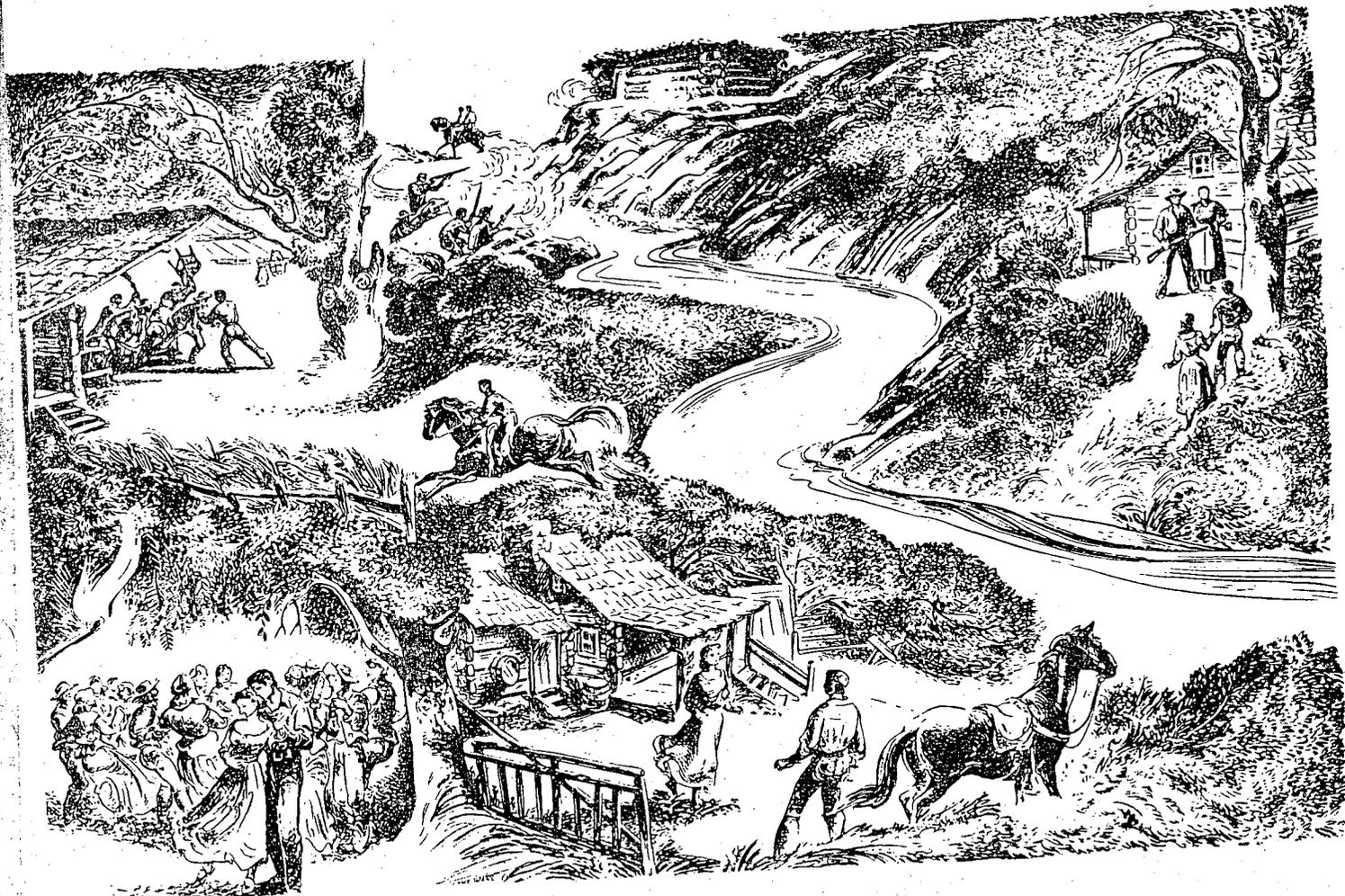
Jean Simmons

LA TRAGICA EROINA DI AMLETO *IN UNA STORIA D'AMORE A LIETO FINE*

ADAMO ED EVELINA

PREMIO LOCARNO 1949 PER IL « BEST ENTERTAINMENT FILM »

Un film **Two Cities** prodotto e diretto da **Harold French**

EAGLE-LION

Tra breve sugli schermi italiani un film di S. Goldwyn che rievoca la sanguinosa "faida" degli Hatfield e i McCoy. L'immortale leggenda d'amore di Giulietta e Romeo germoglia di nuovo nelle selvagge terre dei pionieri.

ROSANNA

(l'odio e l'amore)

... Granger · Joan Evans · Charles Bickfo...

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XI NUMERO 1 - GENNAIO 1950

Eisenstein e l'arte del film

Questo fascicolo è quasi interamente dedicato a S. M. Eisenstein, tra gli artisti del cinema uno dei piú impegnati nei problemi della forma e, quindi, uno dei piú autentici e dei maggiori.

Sappiamo che una siffatta dichiarazione provocherà lo scandalo di quanti, e non sono pochi, van riportando in onore, auspice la politica, tutti gli antichi equivoci intorno all'arte che il pensiero moderno aveva dissipato. Si potrebbe dire di costoro, a qualunque tendenza appartengano, parafrasando per l'occasione Pascal, che mancano completamente di " esprit de finesse ": in definitiva di comprensione del fatto artistico e per ciò stesso dell'uomo.

Cosa può interessare, infatti, almeno per coloro che amano e intendono l'arte, che il marxismo di Eisenstein sia stato ortodosso o meno e la sua disciplina di militante nel partito comunista bolscevico censurabile o no? D'altra parte, possono servire, forse, come misura ad un serio giudizio critico i presupposti ideologici su cui egli impostava i suoi film, immergendoli, poi, in quanto artista, in un calore di vita nell'atto della realizzazione?

Quando diciamo che Eisenstein è uno dei registi piú impegnati nei problemi della forma, vogliamo mettere in risalto la sua purezza d'artista ribelle a compromessi opportunistici di qualsiasi natura, e impegnato, *dunque, a dar* forma *al suo sentimento piú profondo: quel valore eterno e universale dell'uomo per cui l'arte non conosce confini e non ha tramonti.*

A noi di Eisenstein, come di ogni artista, interessa lo stile: è una confessione che potrà apparire audace solo a quanti hanno perduto il gusto della poesia. Ce ne dispiace per loro.

* * *

Il lettore ci perdonerà se riportiamo qui di seguito, quanto il Direttore di questa rivista ebbe a scrivere in proposito qualche tempo fa parlando del valore del cinema sovietico.

« Se il mondo deve ai francesi l'invenzione del cinema e i suoi primi sviluppi come spettacolo, nella inconsapevole opposizione di realtà (Lumière) e fantasia (Méliès) sul piano del " possibilismo della camera ", considerata come nuovo mezzo tecnico, esso va debitore ai cineasti sovietici di aver realizzata la sintesi di tali contrari nella definitiva presa di coscienza del linguaggio filmico.

Col che non si vogliono negare gli apporti notevoli di altri paesi né quelli di singole personalità nel campo teorico e creativo, ma sottolineare come nell'U.R.S.S., per un complesso di ragioni storiche facilmente intuibili, si sia potuto creare un clima che consacrò definitivamente il film come autonoma forma d'arte.

La rivoluzione d'ottobre trovò negli uomini di cinema piú che negli altri artisti i suoi poeti. Nulla di piú naturale che le passioni, le lotte e gli ideali di quel grande rivolgimento collettivo fluissero spontaneamente, come le acque di un fiume in piena, nell'alveo del cinema: arte collettiva per eccellenza destinata alle masse. A questi sentimenti tumultuosi i maggiori cineasti sovietici dettero l'ordine e la chiarezza dell'arte esprimendoli con la potenza suggestiva del nuovo mezzo in uno stile finalmente raggiunto.

Potrà colpire qualche epigone odierno del cinema sovietico che nel periodo aureo di quella cinematografia (a un dipresso il terzo decennio del secolo), quando si trattava di rappresentare l'epopea di una rivoluzione " che scosse il mondo ", le maggiori preoccupazioni di registi come Pudovkin, Eisenstein, Kulesciof, fossero di ordine stilistico. Non stupisce, però, chi sa bene che quanto piú il contenuto urge prepotente nell'animo dell'artista tanto piú questo si travaglia ad affinare la forma, sí che quello risplenda tutto nella perfezione di questa. Le ricerche formali — quando non sono giuochi, arzigogoli, formalismi e, dunque, decadenza della

forma — rispecchiano il ribollire dei contenuti, l'ansia, la necessità di trovare la completa e adeguata espressione. Che proprio i marxisti, cosí addottrinati nella dialettica tra struttura e superstruttura, non sappiano, poi, in arte cogliere quella tra forma e contenuto?

Comunque a noi non meraviglia che in quel periodo fossero proprio i cineasti sovietici a scoprire i valori dell'inquadratura e del montaggio attraverso opere perfette e ad impostare teoricamente per primi, sia pure in modo empirico, ma con la maggiore chiarezza, il problema dell'espressione cinematografica. Non meraviglia perché è attraverso questa elaborazione formale che noi scopriamo i nuovi contenuti che l'alimentavano. L'analisi del montaggio fatta da Pudovkin e le sue classificazioni, quella di Kulesciof, il Cine Occhio *di Dziga Vertov, la polemica sul montaggio "a priori" in contrasto con Eisenstein che sosteneva quello " a posteriori ", la classificazione delle inquadrature rispetto alla loro significazione, il manifesto sull'asincronismo e, insomma, tutto quel fervore di indagini e di idee sui mezzi espressivi del cinema, dovuto piú all'esperienza pratica di artisti geniali, che a una rigorosa meditazione di ordine estetico, rispondevano a un'esigenza profonda di spirituale presa di possesso del linguaggio filmico. (Possiamo anche sorridere, ora, di certe formule stereotipate — il tiranno si inquadra dal basso, la vittima dall'alto —, ma sappiamo quanto hanno contribuito a farci intendere proprio in senso non formale il valore espressivo dell'inquadratura.)*

Al lavoro teorico facevano riscontro i grandi film che quei registi realizzavano: sicché la teoria e l'esperienza venivano felicemente compenetrandosi e quella nasceva da questa, influenzandola a sua volta.

Che il montaggio sia stato teorizzato proprio dai sovietici come essenza del film è ancora una riprova del fatto che la ricerca formale sorgeva da un'esigenza contenutistica, per cosí dire, e non era gratuito estetismo, giacché i contenuti politici e sociali che quei registi volevano esprimere si presentavano in acre forma polemica: " un conflitto in un'idea " cosí Eisenstein definiva il film nel suo aspetto drammatico. I contenuti nascevano spontanei dal travaglio rivoluzionario

e il problema dell'artista era di dar loro forma, collaborando in tal modo — il solo più concreto per un artista — alla vita e alle lotte del proprio popolo.

I film russi di quel periodo, che tutti ricordano, erano veramente rivoluzionari perché avevano spezzato ogni aggancio con gli schemi letterari e storici, teatrali e pittorici che tanto influirono sul primo sviluppo del cinema, giacché la loro materia, i loro soggetti, venivano da un'esperienza diretta di vita, da un'effettiva e spontanea partecipazione a questa dei singoli autori. Le botti vecchie non potevano più servire per il vino nuovo.

Quando alla ricerca formale si sostituisce la retorica dei contenuti, allora veramente, e non paia un facile giuoco di parole, si cade nel più vieto formalismo.

Certo si è che fu quel decennio a dare uno stile inconfondibile al cinema russo: i film allora prodotti e le poetiche formulate in base a una seria ricerca e una solida esperienza ebbero un'influenza grandissima in tutti i paesi anche se spesso operarono non in maniera palese, ma per quelle vie misteriose e sotterranee proprie dell'arte e della cultura, che non conoscono divisioni di territori, di razze o di classi, e non tollerano appellativi di nessun genere ».

* * *

Bianco e Nero, *restando fedele alla sua tradizione critica e di obiettività, ritiene di far cosa gradita ai lettori presentando in questo fascicolo alcuni saggi di Eisenstein di notevole interesse nonché vari scritti su di lui che, partendo da impostazioni diverse, contribuiscono a illuminarne la grande personalità.*

Ringraziamo la casa editrice Einaudi per averci consentito di far precedere alla nostra traduzione del saggio sul rapporto tra l'immagine e il suono, la prefazione di Jay Leyda al volume di S. M. Eisenstein The Film Sense, *che uscirà tra breve nella versione italiana per i tipi dell'editore torinese.*

Bianco e Nero

Premessa ad Eisenstein

Lo scritto di Eisenstein che qui presentiamo, datato « Zurigo, 2 novembre 1929 », è stato pubblicato e tradotto, se è giusto ciò che ci risulta, per la prima volta in lingua spagnola per la rivista messicana *Contemporaneos*, del maggio 1931, insieme alle primissime foto del film girato nel Messico dal regista russo. Nel settembre dello stesso anno veniva ripubblicato su *Close up*, e, piú tardi, su *Experimental Cinema*, N. 4, 1932. L'articolo uscí, dunque, quando Eisenstein era ancora nel Messico e già aveva iniziato la ripresa di quei 6.000 metri di pellicola, da cui, poi, doveva essere tratto il film *Lampi sul Messico*. E uscí in una rivista « modernista » americana (*Contemporaneos* fu una bellissima pubblicazione ed ebbe una grande influenza: decisiva per la cultura messicana e sudamericana, importante per la Spagna e per gli Stati Uniti), che allora rifletteva tutte le esperienze e le tendenze artistiche e poetiche dell'epoca — dal generico « avanguardismo » dei tempi al futurismo italiano, al surrealismo francese, all'ultraismo spagnolo, all'espressionismo tedesco, ecc. —, in un desiderio sincero e violento di rinnovamento sociale e culturale. *Contemporaneos* divenne e fu, in effetti, l'incontro interessante e fruttuoso di esperienze diverse e nuove. Citiamo disordinatamente per la letteratura, alcuni nomi che comparvero su quella rivista: Rubén Dario, Juan Ramón Jimenez, Pablo Neruda, Juan Marinello, oltre a traduzioni di Rilke, di Eliot, del nostro Bontempelli, ecc. E' facile comprendere come un ambiente da cui sortiva una rivista « moderna » e vivissima del genere di *Contemporaneos* (attorno alla quale nacquero altre numerose pubblicazioni specializzate) dovesse favorire ed incoraggiare enormemente l'interessamento di artisti e intellettuali stranieri verso la terra messicana.

Nel 1931, ad esempio, presero ispirazione o pretesto da quel paese, contemporaneamente, Upton Sinclair, Sergei M. Eisenstein ed Emilio Cecchi (è, infatti, di quell'anno il primo viaggio di quest'ultimo al Messico). Tre personalità diversissime: ma che avevano in comune un desiderio di ricerca composita, morale e, ad un tempo, estetica. E il Messico fu ai loro occhi la terra del « primitivo », del « sano », del « puro »: aggettivi, appunto, del tempo; aggettivi ed espressioni di quell'ambiente culturale « internazionale ». Il Messico avendo la rara prerogativa di essere un paese arretrato e insieme « mo-

derno »: terra di Atzechi e di moderni operai del petrolio e d'industria, di antichi servi della gleba e di recenti, sfruttatissimi, « peones » (braccianti della terra).

Questo era l'ambiente culturale e umano (morale e sociale) in cui nacque e si sviluppò l'opera messicana di Sergei M. Eisenstein. Per questo, per precisare meglio tale ambiente, abbiamo voluto tradurre e pubblicare anche una testimonianza particolare di uno scrittore messicano. Agustín Aragón Leiva, la quale non serve a « spiegare » il saggio eisensteiniano, ma a definirne lo spirito e a dare a noi ancora un elemento per localizzare quel clima culturale. Si tratta di un documento, come vedrete, che, mentre ci suggerisce alcuni dati sulla persona Eisenstein, un individuo scorbutico e fondamentalmente « estraneo » all'ambiente, ci rende il tono e il clima che circondarono e accompagnarono il lavoro di lui nel Messico.

Non sappiamo, in questo momento, se esista un saggio compiuto e storicamente preciso su Eisenstein; ma ci sembra che per definire *l'evoluzione* di lui, come uomo, come teorico e come creatore di cinema debba essere analizzato a fondo il suo « periodo messicano »: quel periodo, cioè, che sta, artisticamente, tra il *Potemkin* e *Ivan, il Terribile*. *Lampi sul Messico,* cosí come esso ci è giunto, e le altre parti a noi note del materiale da Eisenstein girato nel Messico (ad esempio, quel fortissimo brano di film che è la *Kermesse Funèbre*), rappresentano qualcosa che sfugge allo schema intelligente, storicamente ed esteticamente profondo, di Viazzi.

E' questo il punto che piú ci preme. Eisenstein, nel presente saggio, parla di Marx e di Engels, parla di materialismo dialettico e di filosofia marxista. La sua esperienza, artistica e umana, è tutta impegnata sui termini di arte sociale, di indagine storica, di realismo. Viazzi tenta di giustificare l'opera di Eisenstein attribuendo alla sua esperienza la figura e l'aspetto dell'esperienza di « uomo di transizione » (una specie di Tasso interpretato dal De Sanctis), lacerato tra i problemi del formalismo del teatro di Meyerhold e le esigenze filmiche realistiche. La tesi di Viazzi è acuta: ha del vero, del giusto, del buono. Ma parte da termini predeterminati, o, se volete, forse, indeterminati storicamente anche se non criticamente. Parlare di « formalismo » e di « realismo » — e questo Viazzi, qua e là lo avverte —, non significa parlare di « metodi per vedere il mondo », ma di *modi* d'intenderlo e d'*interpretarlo*. (Non teniamo conto, invece, di *opinioni troppo schematiche* come quella di Aristarco riguardo la posizione politica e ideologica di Eisenstein di fronte al Comitato Centrale del Partito Comunista dell'U.R.S.S., a confutarlo bastano, per ora, le ragioni sociali che muovono *comunque* Eisenstein e la sua *precisa* onestà intellettuale e artistica.) Ed Eisenstein, che ebbe una cultura vastissima, come si può vedere tanto da questo saggio quanto dal suo libro *The Film Sense,* densa d'influssi positivisti e pragmatisti (tali sono spesso le sue fonti sulla psicologia primitiva, sulla origine dei linguaggi, ecc.), era certa-

mente provvisto della capacità intellettuale e della preparazione filosofica per intendere il marxismo e la poetica del realismo, ma non per tradurre sempre con serena coerenza le sue convinzioni culturali in altrettante emozioni ed espressioni poetiche. Il suo atteggiamento (determinato dalla sua formazione, dalla sua cultura, dal suo ambiente) fu spesso e prevalentemente « mistico », nel senso che dice Viazzi, di mai però « insincero » o « debole », come altri vorrebbe. E in quanto *atteggiamento* — nel senso desanctisiano di momento dialettico tra « intenzione » morale e « realizzazione » artistica, — va inteso il suo « estremismo ideologico » (« dall'immagine — egli diceva —, al sentimento, dal sentimento alla *tesi* »; ovvero, come scrive in questo saggio, « scopo dell'arte è di esprimere conflitti dell'esistente, suscitando conflitti nell'osservatore »), va intesa la sua posizione essenzialmente *intellettualistica* di fronte al problema « arte-società ». Uomo di transizione. Tra l'ambiente e l'esperienza di Lenin e di Mayakovsky, e l'attuale fase storica del socialismo in U.R.S.S. (con certi risultati artistici « nuovi »: nuovi di « atteggiamento » appunto, perché rispondenti a un nuovo clima morale e umano, che approda talora a toni narrativamente distesi — penso alla trilogia di Gorki, del migliore Donskoi), la figura di Eisenstein, regista cinematografico e teorico del film, è l'espressione piú viva e piú profonda di una situazione di « trapasso ». Nei suoi saggi teorici si avverte, infatti, il travaglio della gestazione di un nuovo linguaggio estetico. Eisenstein, forse piú che Pudovkin, soffrí e visse intellettualmente quel passaggio (o trasformazione) di costumi e di umori, che si è soliti definire come una « fase di transizione » e che meglio sarebbe spiegare come un momento dialettico nella problematica e nella poetica del « realismo socialista ». La *serietà* e l'*impegno* che si ritrovano in *tutta* la produzione filmica di Eisenstein (e di Pudovkin) non possono essere considerati elementi estranei alla comprensione storica ed estetica di quella problematica e di quella poetica.

Non è stato facile tradurre Eisenstein. La sua prosa è aguzza e pesa di senso, pur attraverso le varie versioni. Tuttavia — nonostante nostri probabili errori d'interpretazione —, le preoccupazioni che affiorano da questo interessantissimo scritto ci paiono confuse o ancora imprecisate: vedi qui che in lui hanno spesso prevalenza certi elementi psicologici su quelli sociali, intuitivi su quelli dialettici o razionali, intellettualistici su quelli umanistici.

Dario Puccini

I principi della forma filmica

Un inedito di S. M. Eisenstein

Secondo Marx ed Engels

La dialettica, in quanto sistema, è soltanto la riproduzione cosciente del processo dialettico (*esistenza*).

Dei fatti esterni dell'universo.

E allo stesso modo in cui:

La proiezione del sistema dialettico delle cose

— nella mente —

— in contenuti astratti —

— in pensieri —

genera metodi dialettici di pensiero, materialismo dialettico,

FILOSOFIA

Cosí:

La proiezione del medesimo sistema

— in contenuti concreti —

— in forme —

genera l'

ARTE

Il fondamento di questa filosofia consiste nel comprendere le cose in forma dinamica:

L'essere — come un costante *divenire* delle azioni reciproche dei due estremi opposti.

La sintesi — che si produce costantemente durante il processo di opposizione e di contrasto tra la *tesi* e l'*antitesi.*

Nella stessa misura, il poter afferrare le cose nel loro aspetto dinamico costituisce la base essenziale per poter comprendere l'arte e le forme estetiche.

Nei diversi settori dell'arte, questo principio dinamico-dialettico si manifesta di per se stesso sotto forma di

CONFLITTO

in quanto alimento, principio, della sostanza e del significato di ogni opera d'arte e di ogni forma artistica.

L'arte è sempre conflitto

1. Sia rispetto alla sua funzione sociale.

2. Sia per il suo contenuto.
3. Sia per i suoi metodi.

1. RIGUARDO ALLA SUA FUNZIONE SOCIALE:

Perché:

Scopo dell'arte è di esprimere i conflitti dell'esistente. Suscitando, cioè, conflitti nell'osservatore.

Essa è fucina emozionale di un concetto razionale e preciso, che si trasforma grazie all'urto dinamico di passioni in contrasto.

Si determina cosí una percezione esatta.

2. RIGUARDO AL SUO CONTENUTO:

Perché:

Essa consiste, sostanzialmente, in un conflitto tra l'esistenza spontanea e l'impulso creativo, tra l'inerzia organica e l'iniziativa con un fine determinato.

L'ipertrofia dell'iniziativa con un fine determinato — il principio della logica razionale —, porta l'arte a irrigidirsi e fossilizzarsi in un tecnicismo matematico.

(Un paesaggio diventa una fotocromia; San Sebastiano, uno schema di anatomia).

L'ipertrofia della spontaneità dell'esistenza — logica organica — soffoca l'arte in espressioni senza forma.

(Malevic — diventa Kaulbach
(Arcipenko — un museo di figure di cera).

Ammesso che:

Il limite di ogni forma organica
(principio passivo dell'essere)

SIA LA NATURA,

Il limite della forma razionale
(principio attivo della produzione)

È LA INDUSTRIA

INOLTRE:

Nel punto d'intersezione tra *Natura* e *Industria* si trova

L'ARTE

1. La logica della forma organica
opposta a
2. La logica della forma razionale produce con il suo urto *(conflitto)* la *dialettica* della *forma artistica.*

L'azione dell'una sull'altra genera e condiziona il *dinamismo.*

(Non solo nel suo significato temporale e spaziale; ma anche sul piano dei concetti puri. Penso che l'introduzione di nuovi concetti e di nuove percezioni, conseguenza del conflitto tra l'apparenza sensibile

e una rappresentazione spaziale di essa, sia appunto un fatto dinamico — trasformazione dinamica della percezione — ovvero una trasformazione dinamica dell'« intendimento tradizionale » in una nuova forma d'intendimento.)

Una maggiore o minore grandezza della distanza determina la forza maggiore o minore della tensione.

(*Notate, ad esempio, nella musica, il concetto d'intervallo. Vi sono dei casi in cui la distanza di separazione è cosí accentuata che porta a un frazionamento, attraverso un'azione di rottura, della unità dello stesso intendimento artistico... L'impossibilità d'intendere e di apprezzare certi particolari intervalli.*)

La forma peculiare di questa dinamica è: *espressione*.

Le diverse fasi della tensione formano: il *ritmo*.

E questo è vero per ogni forma artistica; ed è tanto piú vero per ogni forma generale d'espressione.

Analogo conflitto si riscontra in ogni *espressione umana,* tra le reazioni condizionate e quelle che non lo sono.

Ed esattamente analogo è in ogni fenomeno che si possa considerare attività artistica: cosí, ad esempio, il pensiero logico, considerato sotto l'aspetto d'arte, presenta un eguale meccanismo dinamico nella sua struttura:

« La vita intellettuale di un Platone o di un Dante arriva ad essere fortemente ed altamente condizionata ed alimentata dallo stimolo del piacere stesso che essi sentono e ritrovano nella bellezza semplice del rapporto ritmico tra la regola e la sua applicazione, tra la classe e l'individuo » (G. Wallas, « *The Great Society* »).

La stessa cosa avviene in altri settori; cosí, nel linguaggio parlato, in cui la raffinatezza, la vivacità e il dinamismo si ottengono attraverso l'irregolarità dei singoli elementi in rapporto alla regola sistematica del complesso.

Diversa e contrastante è, invece, la posizione del linguaggio artificioso, nonché dei linguaggi di formazione regolare, come l'Esperanto, che si risolve in una completa sterilità d'espressione.

Dal medesimo principio ha origine il fascino tutto particolare della poesia, il cui ritmo è appunto frutto del dissidio tra cadenza e distribuzione d'accenti, dissidio che rende confusa siffatta cadenza.

Anche una figura o un'immagine formalmente statica può essere afferrata e compresa come funzione dialettica, secondo quanto si è indotti a ritenere dalle sapienti parole di Goethe: « L'architettura è musica pietrificata ».

Piú avanti prenderò in esame questo genere di trasformazione dell'atteggiamento.

Ma il fatto si ripete quando si osserva una ideologia unilaterale (punto di vista monistico), dove sia il tutto, sia il dettaglio piú insignificante, possono rientrare nel semplice principio suesposto.

Principio, il quale, poiché riesce a dominare il conflitto provocato

dal *condizionarsi* sociale allo stesso modo che riesce a dominare il conflitto creato dalla *sostanza di ciò che esiste*, rappresenta la chiave di volta della *metodologia dell'arte*.

Ora analizzeremo il problema generale dell'*arte*, riferendoci direttamente al caso specifico della sua forma piú evoluta: la *forma filmica*.

La cinematografia di una scena, l'inquadratura e il montaggio di una serie determinata di tali elementi, sono le parti essenziali del film.

MONTAGGIO

Il montaggio è l'elemento fondamentale del cinema sovietico.

Determinare il carattere del montaggio vuol dire, risolvere il problema specifico del *cinema*.

I primi uomini del cinema — ad esempio, un Lev Kulesciof, le cui teorie sono completamente antiquate, — consideravano il montaggio, in quanto strumento atto a presentare qualcosa ad uno spettatore, semplicemente come un mezzo di piana e distesa descrizione: un espediente atto a presentare al pubblico una vicenda legando una scena dopo l'altra, nello stesso modo in cui, per fare un muro, bisogna collocare un mattone dopo l'altro.

Il movimento particolare di ogni scena e la lunghezza rispettiva di ogni brano, venivano considerati gli unici elementi determinanti del ritmo cinematografico.

Questo punto di vista è affatto erroneo.

Determinare un certo oggetto soltanto tenendo conto del carattere obiettivo della sua durata e considerare *principio teorico e pratico* il fatto meccanico di unire vari elementi disparati: sono due posizioni che dimostrano quanto fosse sbagliato tale punto di vista.

Non si può concepire il ritmo come un puro rapporto tra lunghezze diverse.

Da ciò deriva una cadenza che è qualcosa di opposto al ritmo vero e proprio: cosí come il sistema metrico-meccanico di Mensendick è, in effetti, contrapposto alla scuola ritmico-organica di Bode.

Secondo questa definizione, che è condivisa persino da alcuni teorici come Pudovkin, il *montaggio* è uno strumento atto a sviluppare una idea con gli elementi disparati sorti dalle inquadrature. (*Principio epico*.)

Ebbene, secondo il mio modo di vedere, il *montaggio* non è un'idea espressa o narrata attraverso elementi successivi, ma un'idea che si manifesta in conseguenza dell'urto tra due elementi indipendenti l'uno dall'altro. (*Principio dinamico*.)

(I termini *epico* e *dinamico* hanno qui un significato che si riferisce alla metodologia della forma e al contenuto o all'azione.)

E' proprio ciò che si verifica nei geroglifici della lingua giapponese, nella quale due segni ideografici indipendenti (elementi cinematografici, *shots* = inquadrature) giustapposti, per questo stesso fatto producono un nuovo concetto.

Per esempio:

Un occhio + acqua = piangere
Una porta + un orecchio = ascoltare
Un bambino + una bocca = gridare
Una bocca + un cane = latrare
Una bocca + uccelli = cantare
Un pugnale + un cane = dolore (1).

Sofisma? Assolutamente, no!

Se è vero che noi stiamo tentando di definire il carattere integrale e lo spirito generale dell'elemento fondamentale della forma cineplastica, per quanto si riferisce alla sua base tecnica (ottica).

Sappiamo bene come il fenomeno del movimento che si ha nella proiezione su uno schermo, può essere spiegato con la semplice legge secondo la quale due immagini di momenti statici consecutivi di un corpo in movimento, una volta giustapposti, si fondono l'uno con l'altro dando luogo ad uno spostamento qualora vengano proiettati con una determinata velocità.

Ma su questa definizione di un fenomeno volgare che si riferisce solo alla mescolanza di un antecedente con un conseguente cade, in gran parte, la responsabilità dell'erronea valutazione del *montaggio* che abbiamo testé descritta.

Esaminiamo con cura come si è giunti alla valutazione che stiamo ora qui contestando, e concentriamo la nostra attenzione sul modo in cui effettivamente essa si è svolta per poter cosí giungere a una conclusione obiettiva.

Anzitutto, due elementi statici, antecedente e conseguente, danno alla proiezione un concetto di movimento.

Affiora l'obiezione di esattezza. E questa si ha nel momento in cui viene considerato il moto come una fraseologia di termini plastici.

Ma dal punto di vista puramente meccanico il processo si compie in un'altra maniera.

Infatti, ciascun elemento della serie viene percepito non in quanto posto a continuazione dell'altro, ma come sovrapposto ad esso.

Pertanto:

> La percezione del movimento si verifica quando all'immagine di un determinato oggetto, già avvertita un attimo prima, se ne sovrappone un'altra della *nuova posizione visibile assunta dal medesimo oggetto.*
>
> Possiamo, dunque, dire che questo stesso processo di sovrapposizione produce l'effetto di profondità, dato che sovrapposizione d'immagini piane significa stereoscopia.
>
> Dalla sovrapposizione di due grandezze della stessa dimensione ne sorge una nuova di superiore dimensione.

(1) Abel Rémusat: *Recherches sur l'origine de la formation de l'écriture chinoise.*

E questo è appunto ciò che accade nella stereoscopia, ove la sovrapposizione di due immagini piane, che differiscono lievemente l'una dall'altra, dà luogo a una immagine tridimensionale.

In altri casi:

Un gruppo di parole concrete (definizione) legato a un altro gruppo di parole concrete produce un concetto astratto.

Cosí avviene nel giapponese (vedi esempio citato), quando un ideogramma materiale (oggettivo) giustapposto a un ideogramma della medesima indole determina un segno trascendentale: un concetto.

L'incongruenza tra la prima immagine, già penetrata nella coscienza, e l'immagine successiva, che sta per inserirsi nella stessa coscienza (conflitto tra la prima e la seconda) genera il senso del movimento, la percezione di un processo, di una successione cinematica.

Il grado d'incongruenza tra le singole immagini determina la maggiore o minore intensità dell'impressione, la maggiore o minore tensione, che insieme a questi stessi effetti prodotti dall'immagine seguente, finiscono per essere, e sono, effettivamente, i veri elementi fondamentali del ritmo peculiare della cineplastica.

Ed ecco qui, fissato provvisoriamente, ciò che vediamo presentarsi sul piano spaziale di una superficie dove si trovino a muoversi elementi plastici.

In che cosa consiste l'effetto dinamico di una pittura?

L'occhio segue la direzione di un elemento pittorico; riceve una impressione, la quale entra immediatamente in contatto con l'impressione prodotta da un altro elemento. Il conflitto che si crea tra siffatte impressioni costituisce la struttura di un atteggiamento dinamico volto alla percezione e alla comprensione totale dell'oggetto.

I. Tale struttura può essere puramente lineare: Fernand Léger. Suprematismo.

II. Può essere « aneddotica ». Il segreto della meravigliosa mobilità delle figure di Daumier e di Lautrec sta nel fatto che le diverse parti anatomiche del corpo sono rappresentate in particolari circostanze spaziali (posizioni) differenti e distinte in senso temporale. (Si veda: Miss Cecy Loftus, di Lautrec. Sviluppando logicamente la posizione *A* dei piedi, si può ricostruire una posizione *A* del corpo che corrisponde a quella. Ma il corpo si rappresenta dai ginocchi in su, in una posizione $A + a$. Un effetto cinematico viene prodotto da un'immagine senza movimento. Dalle anche alle spalle l'effetto è maggiore: A + a + a'. La figura appare viva e sculettante.)

III. Tra il punto I e il II si può collocare il primo *Futurismo* italiano.
« L'uomo con sei gambe in 6 posizioni ». (Tra il I e il II. Poiché per il caso II, gli effetti si ottengono mantenendo l'unità naturale e l'integrità anatomica. Per il caso I, con elementi rudimentali puri; mentre il III caso, sebbene ripudi ogni naturalismo, con poca difficoltà può giungere all'astratto.)

IV. Può anche essere di tipo semplicemente ideografico. E' questo il caso di una donna all'impiedi dipinta da Saraku. Il segreto della sua raffinatissima forza espressiva risiede nella sproporzione anatomica, tutta speciale, delle sue parti. (Il caso II si può definire con esattezza: sproporzione temporale.) Julius Kurth ha trattato questo problema in « Saraku ». Egli descrive il ritratto di un attore paragonandolo ad una maschera:
« ...Mentre la maschera è stata fatta secondo una attenta proporzione anatomica, le proporzioni del ritratto sono puramente assurde. Lo spazio tra i due occhi è tale che sfida ogni buon senso. La narice è quasi due volte piú grande, se posta a paragone con gli occhi, della piú grottesca narice reale; il mento manca di qualsiasi rapporto con la bocca... ».
« La stessa osservazione si può fare a proposito di tutte le enormi teste di Saraku. Che il maestro si rendesse perfettamente conto del fatto che queste proporzioni fossero false, è certissimo. Egli aveva ripudiato ogni senso di « normamalità » in piena coscienza, e, mentre il disegno delle parti separate si basa su un severo e denso naturalismo, le proporzioni da lui usate sono subordinate a considerazioni puramente ideali » (pag. 80, 81).

L'estensione spaziale dei volumi relativi di un particolare posto in relazione con altri e l'incontro necessario tra le proporzioni tracciate dall'artista secondo un suo proposito, rappresentano le caratteristiche — il commento, la spiegazione — del soggetto raffigurato.

Infine: la colorazione. Una gradazione di colore adatta al nostro sguardo un determinato ritmo di vibrazioni. (E questa non è una metafora, ma un fatto fisiologico; i colori si distinguono l'uno dall'altro a seconda del numero delle proprie vibrazioni.)

Il colore adiacente costituisce, per la sua gradazione spaziale un altro ritmo di vibrazioni.

Il contrappunto (conflitto) tra le due tinte — quella percepita prima e quella che viene dopo e la sostituisce — produce il dinamismo nella stima della colorazione, in quanto effetto e risultato di un'opera unitaria.

Basta un niente per passare dal mondo delle vibrazioni visive a quello delle vibrazioni acustiche e entrare nel campo della musica.

Dal mondo del visibile-spaziale.

Al mondo del visibile-temporale.

La medesima legge continua ad essere in vigore in tutti i campi. Infatti il contrappunto è, nella musica, non soltanto la forma di composizione, ma, sopratutto, il fattore fondamentale per ogni possibilità di percezione e di differenziazione dei valori tonali.

Possiamo dire senz'altro che in tutti i casi citati vediamo operare lo stesso principio di paragone, il quale ci permette, sempre e in tutti i fatti, di definire e di percepire.

Nelle immagini fluide (*cineplastica*) esiste qualcosa che è come la sintesi di queste due forme contrappuntistiche. Dall'arte plastica, la forma spaziale; dalla musica, l'elemento temporale. Nella *cineplastica* è necessario, come caratteristica essenziale, ciò che possiamo denominare e descrivere sotto il termine di

Contrappunto visivo

L'applicazione di questo fattore alla cineplastica ci avvicina molto al problema piú indicativo di tutta la grammatica della forma cineplastica.

Di fatto, si tratta di una sintassi degli elementi esterni della categoria nella quale il contrappunto visivo condiziona un nuovo sistema totale di forme esterne. E per questo abbiamo:

Come dati preliminari e fondamentali:

L'inquadratura, *shot,* non è un *elemento* del *montaggio*.

E' una cellula del *montaggio* (o *molecola*).

In questa proposizione si vede il salto dalla divisione dualistica all'analisi:

Da: *titolo e inquadratura.*

A: *inquadratura e montaggio.*

Invece, dovranno essere considerate dialetticamente come tre fasi formali diverse — di una sola unità d'espressione.

Cioè, con caratteristiche unitarie, che condizionano l'unità delle loro leggi costruttive.

Interdipendenza delle tre fasi:

Un conflitto in una tesi (idea astratta).

1. Si formula da se stesso nella dialettica del *titolo*.
2. Si proietta da se stesso, in senso spaziale, nel conflitto interno dell'elemento cinefotografico.
3. Sfrutta con crescente intensità, nell'insieme, l'effetto 2 e il conflitto del montaggio.

Ancora una volta si può stabilire una completa analogia tra tutto questo e l'espressione psicologica umana.

Vale a dire, anche là: *conflitto* o *ispirazione*. Ugualmente comprensibile in tre fasi:

1. Emissione puramente verbale. Senza intonazione. Espressione *orale*.
2. Espressione del gesto (mimica con intonazione).
   Proiezione del conflitto in tutto il sistema esterno attivo del corpo umano. « Atto, gesto, atteggiamento » e « inflessione del suono » (*intonazione*).
3. Proiezione del conflitto nel mondo spaziale. Con intensità crescente, il zig-zag della espressione mimica si estende alla medesima formula di deformazione nello spazio circostante. Un zig-zag espressivo, che scaturisce dallo spazio percorso e sezionato da parte di colui che gestisce e si muove nello spazio.

Abbiamo pertanto scoperto la base di una nuova, una nuovissima intelligenza del problema.

La forma filmica. Come esempi di *conflitti* specifici di questo genere possiamo citare:

1. Il conflitto *grafico*.
2. Il conflitto di *piani diversi*.
3. Il conflitto di *volumi*.
4. Il conflitto *spaziale*.
5. Il conflitto d'*illuminazione*.
6. Il conflitto di *durata*, ecc., ecc.

(Ciascun conflitto è stato formulato secondo il suo tratto caratteristico nel massimo accordo con il principio che lo dirige; i suoi tratti principali si presentano sopratutto sotto forma di complessi, legati l'uno con l'altro. Ciò che avviene per le inquadrature può rappresentare pure un canone valido ed esatto per il *montaggio*).

Per passare al caso specifico del *montaggio*, basta dividere in due, per ciascun esempio, le parti primarie indipendenti.

Pertanto, il concetto di *conflitto* ci può condurre sul terreno propizio della forma cineplastica, e si può scorgere negli esempi che qui riportiamo:

7. Il conflitto tra l'*oggetto* materia prima, e il punto di vista da cui si mette a fuoco.
   (Deformazione spaziale mediante la collocazione della macchina da presa).
8. Il conflitto tra l'*oggetto* e la sua natura spaziale.
   (Deformazione ottica ad opera dell'obiettivo).
9. Il conflitto tra un *processo* (oggetto) e la sua *durata*.
   (Fotografia ultrarapida o ultralenta).

E infine

10. Il conflitto tra l'intero sistema, *ottico*, e qualche altro settore di fatti.

Siamo cosí giunti al punto in cui il *conflitto* si verifica tra elemento *ottico* ed elemento *acustico*, provocando il:

FILM PARLATO

che si può ottenere come uno sviluppo del conflitto tra il visibile e l'udibile ovvero come un

Contrappunto del visibile e dell'udibile.

La formulazione e la considerazione della forma cineplastica in quanto effetto di determinati *conflitti*, crea la prima possibilità di stabilire un *sistema unitario di drammaturgia visiva* che studi tutti i casi e gli esempi possibili del problema, in generale e in particolare.

Un sistema, da applicare alla forma *filmica*, che sia, insomma, tanto preciso quanto sono precisi ed esatti i sistemi che esistono per la drammaturgia del cinema, o del cinema come narrazione.

S. M. Eisenstein

(Traduzione di D. P.)

Note su Eisenstein

e sulla sua esperienza d'arte nel Messico

Sorpreso mentre era immerso nella lettura delle opere di Lévy-Bruhl sulla mentalità primitiva, egli scusa il suo delitto confessando cinicamente: *studio questi libri perché la mentalità del pubblico che vede i miei film è una mentalità primitiva.*

Si dice che non vi sia individuo che come Eisenstein sappia condizionare gli stimoli per ottenere una determinata reazione da lui desiderata: quasi possedesse il segreto di ogni emozione che si può sperimentare sulla terra.

Suo padre era architetto, egli pure doveva diventare architetto; dalla costante consuetudine di servirsi della matematica gli è rimasto un abito alla nitidezza, che si ritrova tanto nei suoi scritti quanto nelle sue opere cinematografiche nonché nella sottile traccia della sua ironia.

Essendosi espresso con estremo disprezzo su un libro sensazionale dell'inglese Jeans attorno all'Universo, fu costretto a spiegare il suo atteggiamento, cosí diverso da quello di tanti scrittori ed artisti che ora non fanno che parlare di Jeans, con le fredde e scheletriche parole: *l'astronomia non m'interessa.*

La sua curiosità, che assomiglia a quella di certi bambini, o a quella di un Leonardo da Vinci, forse potrebbe azzardarla e spiegarla con qualche ingegnosa invenzione Sigmund Freud, ma Eisenstein la diminuisce e la oscura con le sue stesse espressioni preconcette. Nessun interesse verso l'astronomia? L'astronomia è divenuta uno dei piú audaci, giovanili ed estetici giuochi dell'intelligenza, e le sue creazioni, pur entro il terreno concreto della fisica, sono cosí ingegnose, schiette e nitide come sono soltanto le opere d'arte piú ingegnose schiette e nitide.

Parliamo ancora di alcune circostanze particolari in cui, d'improvviso, si è potuta denudare la sua anima. Giunge, per esempio, sempre tardi agli appuntamenti oppure non si presenta affatto. In tutti

i modi, egli è ben protetto dalla sua abilità di trasformare l'intera vita in un deliberato sarcasmo.

Ma se noi abbandoniamo l'idea di ridurre la sua figura a una formula di primo, di secondo o di ennesimo grado, che cosa resta?: una fronte altissima e a baule, uno sguardo verde-azzurro, tagliente, delle labbra delicatissime che strozzano le parole, e l'età di Cristo quando fu messo in croce.

Fronte, sguardo, bocca e un'infinità di giorni: intersezione di piani indeterminati; vaghezza di spazio che si muove entro una rete di linee.

Poiché nessuna scuola psicologica né alcuna intuizione singolare ci possono dare la cifra sintetica dell'uomo, esaminiamo ora meglio i dati oggettivi, passibili di controprova, della sua opera e del suo lavoro sul Messico.

*
* *

Eisenstein ha spiegato, nei suoi saggi, quale sia il nòcciolo della sua tecnica, che è stata spesso considerata naturalistica. Ha detto che esso va ricercato tutto nel montaggio e non nella cinefotografia di momenti determinati. La sua creazione incomincia quando egli traccia il piano generale dell'opera, il quale già tiene conto subito delle linee fondamentali del montaggio; ma è solo nello « studio » che l'opera si completa, dov'essa acquista tutta la propria originalità.

Nel suo lavoro esteriore, egli si comporta come un qualsiasi insignificante *news-reel cameraman*. Riprendendo frammenti dalla realtà. E quando è necessario ricostruirla, lo fa con minuzia documentaria.

Il gusto con cui Eisenstein sceglie questi frammenti, è quella di un grande artista. Egli riesce a trovare sempre il profondo, il genuino, il vero; disprezza il superficiale, il puramente esotico, ciò che è soltanto un puro caso senza significato. E' tutt'altro che un *turista*.

Eisenstein ha scoperto nel nostro paesaggio e nella nostra architettura il legame che unisce l'uomo con l'ambiente. Persino nell'opera dell'uomo, che è quella che profondamente lo interessa, trova lo stesso condizionamento che l'ambiente opera sulla preistoria, sulla storia e sul mondo presente. Avverte lo strano influsso che si realizza o si perde, o resta, in casi piú recenti, come una giustapposizione trasfigurativa, che fa intravedere l'avvenire. L'avvenire?

Crediamo che Eisenstein sia giunto nel Messico proprio quando *Mexico was passing away*. Dieci anni ancora ed egli avrebbe trovato

« quel » Messico... nei musei stranieri. Ma il Messico può pure morire: la sua bellezza naturale e umana resterà ormai impressa in immagini dinamiche immortali.

Uno dei privilegi di questa generazione, che basta di per sé a ricompensare la scomodità d'essere nati in quest'epoca di brutalità meccanizzata, è quello di poter abbracciare con un solo sguardo di venticinque anni la nascita, lo sviluppo, la maturità e la purificazione di una nuova arte: nuova nella tecnica, nuova nella sua concezione.

Privilegio particolare del Messico è stato d'aver rappresentato la zona d'incontro di straordinarie circostanze che hanno determinato un'opera che tra cinquant'anni sarà una favola: la creazione di un genere nuovo nell'ambito di un'arte che conta venticinque anni d'età, ma che già agonizza per migliaia di anni di malattia e di vecchiaia. L'opera messicana di Eisenstein, alla quale hanno collaborato Eduard Tissé e Griscia Aleksandrov, sarà un genere nuovo della cinematografia.

Agustín Aragón Leiva

(Traduzione di D. P.)

Introduzione ad Eisenstein

La compilazione di questo volume di saggi fu una delle ultime opere del suo autore. Eisenstein, benché troppo debole nei suoi ultimi due anni di vita per riprendere il lavoro cinematografico, era troppo operoso per rallentare la sua attività teorica. La notte del 10 febbraio 1948 l'attacco fatale lo colse al lavoro; quando lo trovarono la mattina dopo, aveva davanti a sé la sua ultima fatica — un saggio compiuto sul colore e il suo uso nell'interrotto *Ivan, il Terribile*. Proprio perché era cosí lontano dall'esser finito sia come autore di film che come teorico del cinema, sentiamo cosí profondamente la sua perdita.

Un grande artista lascia dietro di sé la sua opera, ma la visione delle opere finite di Eisenstein può mitigare ben poco il colpo della sua morte, poiché tutti quei film tendevano a un'opera ulteriore, in cui la sua eroica e instancabile espansione del mezzo cinematografico avrebbe superato tutti i limiti che artisti meno dotati avevano posto intorno ad esso. Ogni passo in avanti di Eisenstein prometteva un seguito di molti altri passi inaspettati, e la sua morte a 49 anni ne lascia molti intentati.

Quale grande maestro lasciò una eredità ancora piú preziosa: possiamo attenderci nuovi frutti dai suoi discepoli e dal vasto complesso delle sue teorie, anche oltre la nostra generazione. Fu detto di Bach: « solo chi sa molto può insegnare molto » e possiamo essere eternamente grati ad Eisenstein per aver profuso il suo immenso sapere non solo in sei film ultimati, ma anche, direttamente o indirettamente, ad un incalcolabile numero di allievi.

Una perenne fonte d'immaginazione gli derivava, sia come artista che come maestro, dalla sua consapevolezza della reale influenza dell'artista sulla società, un'influenza che poteva realizzarsi pienamente soltanto entro un egualmente forte senso di responsabilità verso la società. Questo duplice impulso determinava ogni sua decisione: per esempio, in estetica, lo rendeva insofferente di qualsiasi inclinazione al naturalismo superficiale, perché dietro questo rifuggire dalla difficoltà del problema centrale, vedeva la svogliatezza, la pigrizia, l'ignoranza, e spesso l'opportunismo.

L'artista cinematografico doveva derivare i suoi principi da una profonda analisi di tutte le arti e di tutte le condizioni di vita; egli

doveva misurare questi principi con una ferma conoscenza di se stesso, e se poi riusciva a qualcosa di meno che alla *creazione* di opere schiette, vive, che spingessero il pubblico alla commozione e alla comprensione, non era un buon artista né un membro utile della società. Nel film, con tutte le sue facili soddisfazioni, la tentazione di evitare questo fine fondamentale è maggiore che in ogni altra arte, ma Eisenstein, una volta che ebbe scelto il cinema come il piú alto mezzo espressivo, incominciò a muovere in esso, come su un campo di battaglia, una guerra incessante contro le piaghe della disonestà, della beata soddisfazione, della superficialità. Combatté con l'alterezza di un artista indiscusso: sapeva quanto noi tutti avessimo bisogno di lui, lo ammettessimo o no. Il suo scopo era una poetica possibile solo nel film, un realismo elevato con ogni mezzo a disposizione dell'artista cinematografico. Sia lui che i surrealisti negherebbero la sua parentela con questo termine, ma il suo era surrealismo, solo che il fine dinamico di Eisenstein e i suoi risultati non avevano bisogno di classificazioni né di etichette.

L'attaccare la pigrizia e il naturalismo pone l'attaccante in svantaggio: appiccica un'etichetta « antinaturale » ai suoi principi e alla sua pratica, e lo obbliga a provare, nelle sue opere, che esse sono piú suggestive di quelle la cui « semplicità » è essenzialmente negativa. La prova dell'efficacia emotiva fu superata da ciascuno dei film di Eisenstein: i suoi principi furono ostinatamente affermati in scritti che già per numero superavano l'esposizione del pensiero di ogni altro autore di film. Riconosceva di non essere uno scrittore fluido né dotato, e contava sulla forza delle sue idee e la chiarezza con cui erano espresse; si valeva di prove contingenti come di quelle poetiche, e traeva dal mondo i suoi esempi. La sua « giusta maniera », scostandosi nettamente dal pensiero, o piuttosto dal non-pensiero standardizzato del cinema, obbligava i suoi scritti teorici a mescolare la polemica, la retorica, l'autodifesa, il saggio, il panorama artistico, l'analisi, la lezione, il sermone, l'indagine criminale, la chiacchierata; e ad essere validi sia per il problema particolare immediato che per il fine generale e durevole. Una cultura multiforme e vastissima arricchiva la sua galleria di illustrazioni: criticato per la deformazione, additava la « voluta deformazione » usata da Saraku o da Flaubert; accusato di « teorie innaturali » mostrava i precedenti nei campi della filologia e della psicologia; contro le accuse di « tendenza a sinistra » e di « modernismo » attinse da Milton da Pusckin e dal Greco argomenti a difesa che non solo rafforzavano il suo ragionamento, ma gli davano una nuova ampiezza e invogliavano il lettore a ricercare queste obliate ricchezze.

I suoi primi lettori erano sempre, come il suo primo pubblico, i suoi colleghi autori di film e i suoi studiosi, che gli davano, pur conservando le loro opposte opinioni, un incoraggiamento e uno sprone ineguagliabili fuori di quell'effervescente circuito Mosca-Leningrado-

Kiev di entusiasti ammiratori del cinema. I lettori stranieri sono stati variamente svantaggiati, dall'inevitabile lontananza da quell'atmosfera stimolante e dalla lontananza degli argomenti che vi erano discussi, che giustificavano gran parte degli scritti di Eisenstein; ma il maggior svantaggio per i suoi lettori (e spettatori interessati professionalmente) all'estero, era il traviamento, per il cattivo uso, l'imitazione, e l'interpretazione sbagliata, dei suoi termini e concetti fondamentali. Per esempio, il leggere del « montaggio » attraverso il deformante velo di superficialità con cui questo termine è stato portato nei nostri teatri di posa, non ha giovato alla comprensione degli scritti teorici di Eisenstein. Però in questi ultimi anni la comune conoscenza delle teorie di Eisenstein tende a liberarsi di questi primitivi pregiudizi ed imitazioni, e pare che i suo film e cosí pure i suoi scritti saranno ora studiati con maggior profitto che non durante la sua vita.

Jay Leyda

(*Traduzione di Giacomo Dattrino*)

Immagine e suono

L'aspetto audiovisivo di *Aleksandr Nevskij* raggiunse la sua piú compiuta fusione nella sequenza della « Battaglia sul ghiaccio » e particolarmente nell'« attacco dei cavalieri » e nel « castigo dei cavalieri ». Questo aspetto diventa un fattore decisivo anche perché, tra tutte le sequenze di *Aleksandr Nevskij*, quella dell'attacco sembrò la piú impressionante e memorabile per critici e spettatori. Il metodo che vi era stato impiegato per una corrispondenza audiovisiva è quello impiegato in tutte le sequenze del film. Sceglieremo, quindi, per la nostra analisi un frammento che può essere riprodotto su una pagina stampata, in modo abbastanza soddisfacente, frammento nel quale un intero complesso è risolto da inquadrature quasi immobili che perderebbero solo una minima parte del loro effetto se mostrate su una pagina anziché su uno schermo. Ed è proprio questo frammento che abbiamo scelto per la nostra analisi.

Sono le dodici inquadrature di quella « alba di ansiosa attesa » che precede l'inizio dell'attacco della battaglia e che segue una notte di turbamento e di ansia alla vigilia della « Battaglia sul ghiaccio ». Il contenuto drammatico di queste dodici inquadrature ha una semplice unità: Alessandro, sulla Roccia del Corvo, e le truppe russe, ai piedi di quella roccia sulla spiaggia del Lago Ciudskoje gelato, scrutano in distanza il punto dal quale deve apparire il nemico.

Il diagramma allegato mostra quattro divisioni. Le prime due descrivono la successione di inquadrature e di battute musicali che esprimono insieme la situazione. Dodici inquadrature; diciassette battute. (Questa particolare disposizione delle immagini e delle battute sarà chiarita durante l'analisi: essa è connessa con i componenti intimi principali della musica e del film.)

Immaginiamo queste dodici inquadrature e queste diciassette battute di musica, non come le vediamo nel diagramma, ma come le abbiamo sperimentate sullo schermo. Quale fu la parte di questa sceneggiatura audiovisiva ad attirare maggiormente la nostra attenzione?

La maggiore impressione sembrò scaturire dalla inquadratura n. 3 seguita dalla inquadratura n. 4. Dobbiamo tener presente che tale impressione non deriva dalle sole inquadrature fotografiche, ma è una *impressione audiovisiva* creata dalla combinazione di queste due in-

quadrature unite con la musica corrispondente: ciò che esperimentiamo nell'auditorio. Le due inquadrature, n. 3 e n. 4, corrispondono alle battute di musica n. 5, 6 e 7, 8.

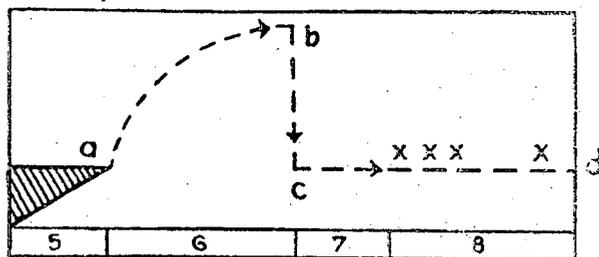
Questo è il gruppo audiovisivo piú immediato e piú impressionante che può essere riscontrato suonando le quattro battute al pianoforte « per accompagnare » le due corrispondenti inquadrature riprodotte. Questa impressione fu confermata dall'apprezzamento di questo estratto durante le proiezioni degli studenti all'Istituto Statale di Cinematografia.

Prendete queste quattro battute e cercate di descrivere in aria, con la mano, la linea del movimento suggerita dal movimento della musica.

Il primo accordo può essere visualizzato con un « trampolino di lancio ».

Le seguenti cinque semiminime, procedenti in scala ascendente, potrebbero trovare una visualizzazione naturale in una *linea ascendente molto tesa*. Quindi, invece di descrivere questo passaggio con una semplice linea arrampicante, tenderemo ad arcuare leggermente il nostro corrispondente gesto *ab*.

Il successivo accordo (all'inizio della battuta n. 7) preceduto da un sedicesimo duramente accentato, potrà in siffatte circostanze creare l'impressione di una improvvisa caduta: *bc* (1). La seguente fila di una nota ribattuta quattro volte, in ottavi, separati da pause, può essere naturalmente descritta da un *gesto orizzontale* nel quale gli ottavi sono indicati da accenti uguali tra *c* e *d*.

Figura 1

Tracciate questa riga (nella figura 1: *bc* e *cd*) e mettete il grafico del movimento musicale sopra le corrispondenti battute della partitura.

Adesso descriviamo il *grafico del movimento* dell'occhio, sopra le linee principali delle inquadrature n. 3 e n. 4 « corrispondenti » a questa musica.

Essa può anche essere descritta da un gesto della mano, che ci presenterà il seguente disegno rappresentante il *movimento* tra la composizione lineare delle due inquadrature.

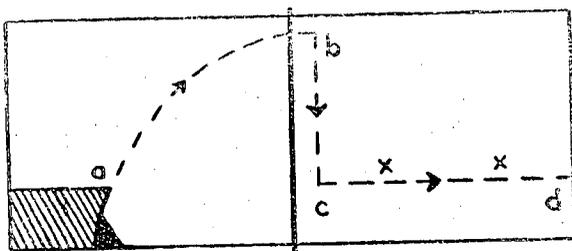
Da *a* a *b* il gesto si inarca verso l'alto, disegnando un arco attra-

(1) Melodicamente, la sensazione della « caduta » è compiuta da un salto dal *si* al *sol diesis*.

verso la immane nuvola nera, che pende sopra la piú illuminata parte del cielo.

Da *b* a *c*, una brusca *caduta dell'occhio all'ingiú*: dalla linea superiore della inquadratura n. 3 fino alla piú bassa linea dell'inquadratura n. 4: la massima caduta possibile nella posizione verticale.

Da *c* a *d*, — *pianamente orizzontale* — senza nemmeno un movimento ascendente o discendente, ma due volte interrotta dalle punte delle bandiere che indicano la linea orizzontale delle truppe.

Figura 2

Adesso cerchiamo una correlazione tra i due grafici. Che cosa troviamo? I due grafici del movimento corrispondono assolutamente; troviamo, cioè, una *assoluta corrispondenza tra il movimento della musica e il movimento dell'occhio sopra le linee della composizione plastica.*

In altre parole, *lo stesso preciso movimento sta alla base della costruzione musicale e di quella plastica.*

Credo che questo movimento possa essere connesso anche con movimenti emotivi. Il crescente tremolo dei violoncelli della scala in *do minore* accompagna chiaramente il tono che cresce di intensità e di espressione come l'atmosfera di tensione di chi guarda lontano. L'accordo sembra spezzare questa atmosfera. La serie delle otto note sembra descrivere la linea immota delle truppe; la sensazione delle truppe sparse per l'intero fronte; una sensazione che raggiunge il suo colmo nell'inquadratura n. 5 con le rinnovate tensioni dell'inquadratura n. 6.

E' interessante osservare che l'inquadratura n. 4, che corrisponde alle battute 7 e 8, contiene due bandiere mentre la musica contiene 4 note da un ottavo l'una. L'occhio sembra passare due volte sopra quelle bandiere, cosí che il fronte sembra due volte piú largo di quello che effettivamente vediamo davanti a noi nell'inquadratura. Passando da sinistra a destra, l'occhio « ribatte » gli ottavi con le bandiere, e le due note restanti conducono la percezione lontana dalla linea di inquadratura che è a destra, donde l'immaginazione seguita all'infinito a vedere la linea frontale delle truppe.

Adesso diventa chiaro il motivo per cui quelle due inquadrature giustapposte hanno fermato la nostra particolare attenzione. L'elemento plastico del movimento e il movimento musicale coincidono qua all'apice dell'intenzione descrittiva.

Possiamo, tuttavia, andare oltre per trovare che cosa ferma la nostra « seconda » attenzione. Ripassando questa sequenza, siamo attirati dalle inquadrature n. 1,6-7, 9-10.

Esaminando piú da vicino la musica con queste inquadrature, tro veremo una struttura simile alla musica dell'inquadratura n. 3. (Generalmente parlando, la musica di questo intero frammento consiste, effettivamente, di due frasi *A* e *B*, di due battute ciascuna, che si alternano in un certo modo l'una con l'altra. Il fattore che le distingue è quello per cui esse appartengono strutturalmente alla stessa frase *A*, ma variano di tonalità; la musica delle inquadrature n. 1 e n. 3 appartiene alla tonalità di *do minore*; mentre la musica delle inquadrature nn. 6-8 e 7-9 appartiene a quella di *do diesis minore*. La relazione di questo cambio tonale col significato tematico della sequenza sarà esaminato nella analisi dell'inquadratura n. 5.)

Cosí la musica per le inquadrature n. 1, n. 6-7 e n. 9-10, duplicherà il grafico del movimento che abbiamo trovato nell'inquadratura n. 3 (v. figura 1).

Ma guardando alle inquadrature stesse, troviamo lo stesso grafico di composizione lineare che, con la linea del movimento musicale, « saldò » insieme le inquadrature n. 3 e 4 con la loro musica (battute 5, 6, 7, 8)? No.

Eppure la sensazione di una unità audiovisiva sembra altrettanto potente in queste combinazioni.

Perché?

La spiegazione può essere trovata nella nostra precedente discussione sulle varie espressioni possibili della linea di movimento. Il grafico di movimento che abbiamo trovato per le inquadrature n. 3 e n.4 non deve necessariamente essere confinato alla *sola* linea *a-b-c*, ma può essere espresso *attraverso qualsiasi* mezzo plastico a nostra disposizione. Cosí incontriamo nella pratica i casi ipotetici suggeriti piú sopra.

Suppliamo alle nostre precedenti discussioni con l'aiuto dei nostri tre nuovi casi: 1, 6-7, 9-10.

CASO PRIMO. — La fotografia non può dare la piena sensazione dell'inquadratura n. 1, perché questa inquadratura, *si smorza a vista*: apparendo dall'oscurità noi vediamo da prima a sinistra un buio gruppo di uomini con uno stendardo e poi gradualmente rivelato da un cielo screziato, irregolarmente macchiato di nuvole.

Vediamo che il movimento insito in questa inquadratura è assolutamente identico alla descrizione che facemmo del movimento insito nell'inquadratura n. 3. La sola differenza consiste nel fatto che il movimento dell'inquadratura n. 1 non è lineare ma è un movimento di graduale accensione della inquadratura, movimento di crescente grado di chiarore.

E cosí il nostro « trampolino di lancio » *a* che corrispondeva all'accordo iniziale dell'inquadratura n. 3, è qui trovato nel buio prima che cominci a sfumarsi una « linea d'acqua » di tenebre dalla quale par-

tono i diversi gradi della graduale accensione della inquadratura. L'« arco » è qui formato dalla progressiva catena di diverse inquadrature, ognuna delle quali è piú leggera dell'inquadratura precedente. La *linea dell'arco* della inquadratura n. 3 è riflessa dalla graduale accensione di tutta l'inquadratura. I piani individuali sono segnati dall'apparizione di sempre piú luminose macchie di nuvole. Nell'imminenza di una inquadratura pienamente illuminata, il punto piú scuro (quello del centro dell'inquadratura) appare per primo. Esso è seguito da un punto lievemente piú luminoso in alto. Ci rendiamo allora conto che tutto il cielo è di tono generalmente piú leggero, con una « freccia » piú scura nel centro destro piú basso e nell'angolo superiore sinistro.

Vediamo che la linea curva del movimento si raddoppia qui, fino al particolare, e non si esprime attraverso il *contorno* della composizione plastica ma attraverso una « linea » di *tonalità leggera*.

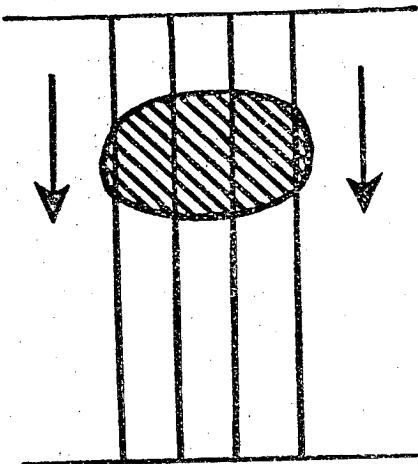
Possiamo quindi dichiarare che esiste una corrispondenza tra l'inquadratura n. 1 e l'inquadratura n. 3, nel loro identico movimento fondamentale; corrispondenza, dunque, nell'ultimo caso, di *tono*.

Caso secondo. — Esaminiamo la coppia di inquadrature n. 6-7. Queste dovrebbero essere esaminate come coppia perché la frase musicale *A* che cade interamente sopra l'inquadratura n. 1 (sopra *una sola immagine*), adesso copre interamente *due immagini*. La variazione della frase *A* che è sopra le inquadrature n. 6-7 può essere identificata come *A-I* (vedi diagramma generale dell'intero frammento).

Scegliamo questa combinazione esaminandola secondo la nostra percezione musicale.

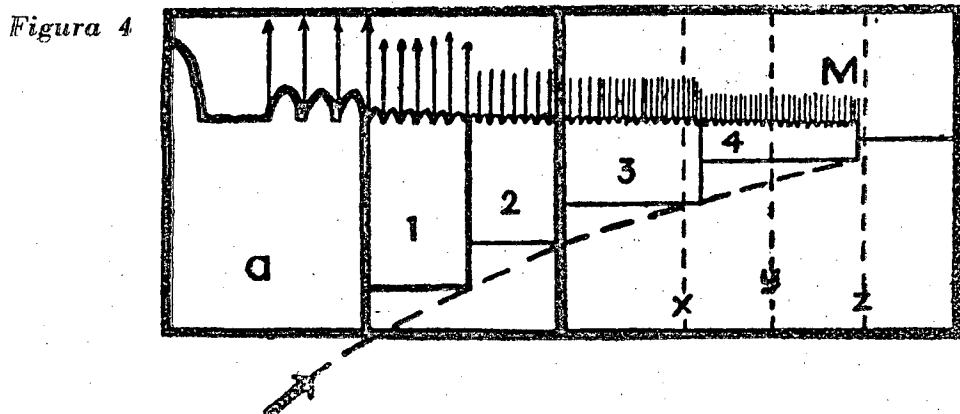
Ecco che cosa vediamo nella prima delle due inquadrature: quattro guerrieri con gli scudi e le lance alzate in piedi a sinistra; dietro a loro, piú verso il limite sinistro, è visibile il contorno dell'alta roccia; ancora piú in distanza, ma verso il lato destro, fila di guerrieri che si snodano verso l'infinito.

Senza controllare le reazioni degli altri, l'impressione che mi ha sempre fatto il primo ricordo della battuta n. 10 è stata quella di una pesante massa sonora, che venga rotolando giú lungo le file di lance, dall'alto dell'inquadratura fino al fondo:

Figura 3

(Per quanto soggettiva possa essere questa impressione, è precisamente in seguito ad essa che io ho sentito la necessità di dare a questa inquadratura il suo preciso posto nel montaggio.)

Dietro il gruppo dei quattro guerrieri con le lance, la linea dei guerrieri si allontana fino ai piani piú distanti verso destra. Il piano piú prominente è la transizione dalla integrità della inquadratura n. 6 alla integrità della inquadratura n. 7 che prosegue la linea dei guerrieri nella stessa direzione, lontano, verso l'infinito. Le dimensioni dei guerrieri dell'inquadratura n. 7 sono lievemente piú grandi, ma il generale movimento in profondità (in stadi diversi) porta avanti il movimento dell'inquadratura n. 6. Nella seconda inquadratura vi è un altro stadio chiaramente definito: la linea bianca dell'orizzonte vuoto sul limite destro del quadro. Questo elemento dell'inquadratura n. 7 spezza la continua linea dei guerrieri e ci introduce in una nuova sfera, verso l'orizzonte dove il cielo emerge dalla gelida superficie del Lago Ciudskoje.

Cerchiamo di dare a questo movimento fondamentale un grafico attraverso le due inquadrature, per mezzo di stadi diversi:

Figura 4

Abbiamo fatto il diagramma dei gruppi delle truppe come se indietreggiassero verso le quinte di un teatro — 1, 2, 3, 4 —, interamente. La nostra *superficie di partenza* è formata dai quattro uomini con le lance dell'inquadratura 4-6. Queste coincidono con la superficie del nostro schermo, dalla quale si irradia tutto il movimento *verso l'ignoto*. Tracciando una linea per unificare queste « quinte di teatro », otteniamo una certa curva *a*, 1, 2, 3, 4. Dove abbiamo visto una curva notevolmente uguale? Questa è ancora la stessa linea curva del nostro « arco », ma adesso la troviamo non lungo la *superficie verticale* del quadro, come nell'inquadratura n. 3, ma moventesi in prospettiva *orizzontale* verso la profondità dell'immagine.

Questa curva ha esattamente la stessa *superficie di partenza*, la nostra quinta formata dai quattro guerrieri in piedi. Oltre a questa, le diverse fasi hanno limiti definiti e danno bordi precisi alle quinte successive, che possono essere chiuse da quattro linee verticali: le tre figure di guerriero in piedi oltre la linea della truppa nell'inquadra-

tura n. 7 (x, y, z), e la linea che divide l'inquadratura n. 6 dall'inquadratura n. 7.

Troviamo noi una corrispondenza tra la musica e quel balenante taglio di orizzonte nell'inquadratura n. 7?

A questo proposito bisogna considerare un fatto: la musica della frase *A-I* non si estende sopra le intere inquadrature 4, 6 e 7, cosí che la frase *B-I* comincia ad essere udita durante l'inquadratura n. 7. Questo inizio include i tre quarti della battuta n. 12.

Che cosa contengono questi tre quarti?

Esattamente l'accordo preceduto da un sedicesimo duramente accentuato, che nell'inquadratura n. 3 corrispondeva alla sensazione di una brusca caduta all'ingiú dalla inquadratura n. 3 nella inquadratura n. 4.

Nell'ultimo caso tutto il movimento era posto lungo una superficie verticale e la brusca rottura musicale era vista come una caduta (dall'angolo superiore destro della visione n. 3 all'angolo inferiore sinistro della visione n. 4). Qui tutto il movimento è orizzontale, nella profondità del quadro. La equivalenza plastica di una cosí netta rottura della musica può essere ammessa sotto queste condizioni per apparire come un analogo salto, adesso non da cima a fondo, ma in prospettiva verso l'interno. *Il « salto » nell'inquadratura n. 7, dalla linea dei guerrieri alla linea dell'orizzonte è appunto un salto analogo.* Di nuovo arriviamo a una « interruzione massima », poiché nel paesaggio l'orizzonte rappresenta il limite di profondità!

Siamo giustificati nel considerare questa striscia di orizzonte a destra dell'inquadratura n. 7 come un equivalente visivo del « salto » musicale tra la battuta n. 11 e i tre quarti della battuta n. 12.

Dobbiamo aggiungere che da un punto di vista puramente psicologico, questa corrispondenza audiovisiva porta una impressione piena e precisa nel pubblico, la cui attenzione è trascinata oltre l'orizzonte a un punto invisibile dal quale si aspetta che il nemico attacchi.

Cosí vediamo, come stralci musicali — tale è il « salto » all'inizio delle battute 7 e 12 —, possono essere plasticamente risolti variando i mezzi della *frattura plastica*.

In un caso è una frattura lungo la linea verticale durante la transizione da inquadratura a inquadratura, n. 3 a n. 4. Nell'altro caso, una frattura lungo una *linea orizzontale entro l'immagine dell'inquadratura n.* 7 al punto *M* (v. figura 4).

Ma questo non è tutto ciò che si può trovare in queste due coppie di inquadrature. Nella inquadratura n. 3 il nostro « arco » passava attraverso la *superficie*. Nell'inquadratura n. 6-7 esso si lancia in avanti in prospettiva, cioè a dire: spaziando. Lungo questo secondo « arco » era immaginato il nostro sistema di quinte teatrali, aperte nello spazio stesso. Recedendo dalla superficie dello schermo (quinta *a*) nello spazio dello schermo, accompagniamo la scala ascendente dei suoni che salgono.

Cosí, nel caso dell'inquadratura n. 6-7, possiamo indicare un altro genere di corrispondenza tra musica e visione, risolta attraverso lo stesso grafico e con lo stesso movimento. Essa è corrispondenza *spaziale*.

Disegniamo un grafico generale di questa nuova variante della musica corrispondente e della rappresentazione pittorica. Per compiere la nostra visione dovremmo finire la frase *B* della partitura musicale (aggiungendo una battuta e una nota del valore di un quadro). Questo ci darebbe la piena ripetizione della frase musicale che abbiamo esaminato con le inquadrature n. 3 e n. 4. Ma la nostra linea pittorica ci richiede l'aggiunta della inquadratura n. 8 alla coppia n. 6-7, perché questa ripetizione della frase *B* (effettivamente, nel nostro caso, *B-I*) si chiude con il completamento dell'inquadratura n. 8.

E cosí l'inquadratura n. 8 chiede che noi esaminiamo questo punto.

Plasticamente, essa può essere divisa in tre parti. Sul davanti la nostra attenzione è presa dal primo P.P. finora apparso nella sequenza delle 8 inquadrature: Vasilisa con l'elmetto. Questo occupa soltanto una parte della visione quasi come nell'inquadratura precedente. L'inquadratura n. 8 serve come inquadratura di transizione, poiché contiene dapprima, un completamento plastico del motivo insito nelle inquadrature n. 6-7. (Non dovremmo dimenticare che la successiva recessione insita nell'inquadratura n. 7 ha l'effetto di un *allargamento,* in misura relativa all'inquadratura n. 6 fornendoci l'occasione per un ulteriore passaggio nella inquadratura n. 7 a un P.P.). Queste tre inquadrature, n. 6, 7, 8, sono inoltre legate insieme organicamente, dalla loro corrispondenza con la sequenza musicale *A-I—B-I*. I piú lontani margini di queste quattro inquadrature n. 10, 11, 12, 13 coincidono con i successivi margini della coppia di inquadrature n. 6-8, benché in questo raggruppamento le divisioni tra le inquadrature n. 7 e n. 8 non coincidano con le divisioni tra le battute n. 11 e n. 12 (vedi il diagramma generale).

L'inquadratura n. 8 completa la frase dei C.M. delle truppe (n. 6-7-8) e introduce la frase dei P.P. (n. 8-9-10) che appare adesso. In questo stesso modo la frase del *principe sulla roccia* è stata portata attraverso le inquadrature n. 1 e 2-3 ed è stata seguita da una nuova frase di *C.L. di guerrieri ai piedi della roccia.* Questa seconda frase è stata introdotta non *incrociando* durante una singola inquadratura, ma per mezzo di un *montaggio incrociato.*

Dopo l'inquadratura n. 3 viene la frase « le truppe », mostrata in un C.L. (inquadratura n. 4), seguita dal « principe sulla roccia », *di nuovo,* mostrato anche in un C.L. (inquadratura n. 5).

Questa transizione *essenziale* dal « principe » alle « truppe » è segnato da un cambiamento musicale *essenziale,* transizione da una tonalità all'altra (*do minore* a *do diesis minore*).

Una transizione meno importante, non *da un tema* (principe) *a un altro tema* (truppe), ma *dentro* il tema, da un C.M. di guerrieri

a un P.P. di essi, non è risolto attraverso un *montaggio incrociato* (come nelle inquadrature n. 3-4-5-6) ma *entro un'inquadratura* (inquadratura n. 8).

Questa soluzione è ottenuta attraverso una composizione contenente *due piani*: il nuovo tempo è mostrato in P.P. ed emerge sul davanti mentre il tema che si spegne (il C.L. della linea frontale) si allontana nel fondo. Si può osservare, oltre a questo fatto, che l'« attenuarsi » del tema precedente è anche espresso riprendendo le truppe (nel secondo piano della distanza) ed evitando decisamente la profondità del foco, cosí che questo lieve fuori-foco procura uno sfondo per il P.P. di Vasilisa.

Questo P.P. di Vasilisa introduce gli altri P.P. di Ignat e Savka (inquadrature n. 9-10) che, unite alle ultime due inquadrature di questo frammento (inquadrature n. 11-12), ci daranno una *nuova interpretazione plastica* per il nostro grafico del movimento.

Ma questa parte della nostra analisi deve aspettare il nostro prossimo passo.

Con l'esame dell'inquadratura n. 8 possiamo completare il nostro grafico per il gruppo comprendente le inquadrature n. 6-7-8.

Le tre divisioni dell'inquadratura n. 8 possono essere descritte così:

Sul davanti il viso di Vasilisa in P.P. Più oltre, a destra della inquadratura, è una lunga fila di truppe fotografate in foco non nettamente definito, che risulta gettando la luce piú forte sugli elmetti. Nella stretta sezione tra la testa di Vasilisa e il limite sinistro dell'inquadratura, si può vedere una parte della linea di truppe, sormontata da una bandiera.

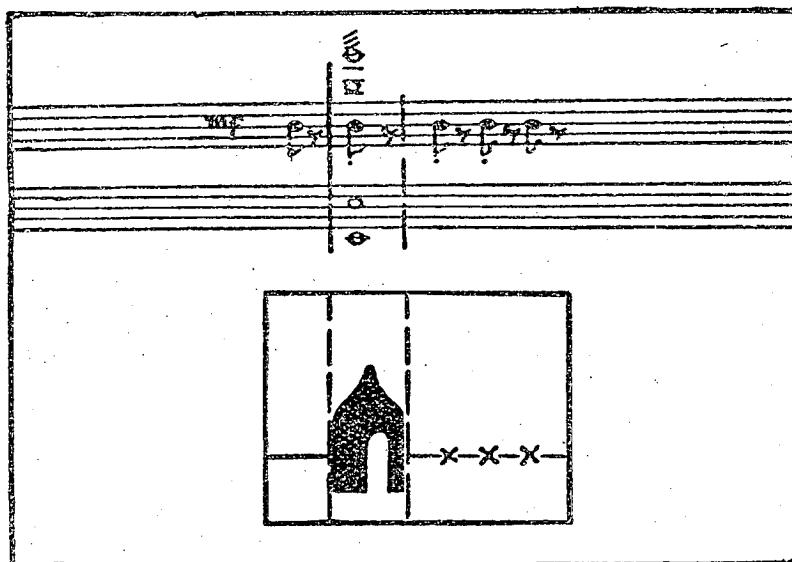
Che cosa corrisponde a questo nella partitura musicale?

Questa inquadratura è coperta da una intera battuta musicale e una nota del valore di un quarto: fine della battuta n. 12 e intera battuta n. 13. Questo frammento musicale contiene tre elementi distinti, dei quali quello centrale, l'accordo che apre la battuta 13, viene sul davanti. Questo accordo rappresenta un « urto » in piena fusione con il P.P. della nostra inquadratura.

Dalla metà di questa battuta partono quattro note di un ottavo, interrotte da pause. Proprio come questo piano movimento orizzontale e musicale è stato accompagnato dalle piccole bandiere della inquadratura n. 4 le luci lievemente sfocate sugli elmetti della truppa nella inquadratura n. 8 accompagnano queste note come piccole stelle.

Soltanto al margine sinistro manca una « corrispondenza » musicale. Ma abbiamo dimenticato l'ottavo, rimanendo sopra fin dalla precedente battuta n. 12 e che « a sinistra » precede l'accordo d'inizio della battuta n. 13; è questo l'ottavo che « corrisponde » alla stretta striscia di inquadratura a sinistra della testa di Vasilisa.

Questa analisi della inquadratura n. 8 e del suo corrispondente movimento musicale, può essere diagrammato così:

Figura 5

A questo punto mi aspetto una naturale esclamazione: « Fermo! Non vi pare un po' eccessivo abbinare una linea musicale così esattamente con una rappresentazione pittorica? Non vi sembra che la parte *sinistra* di una battuta musicale e la *sinistra* di una immagine abbiano significati assolutamente *diversi*?

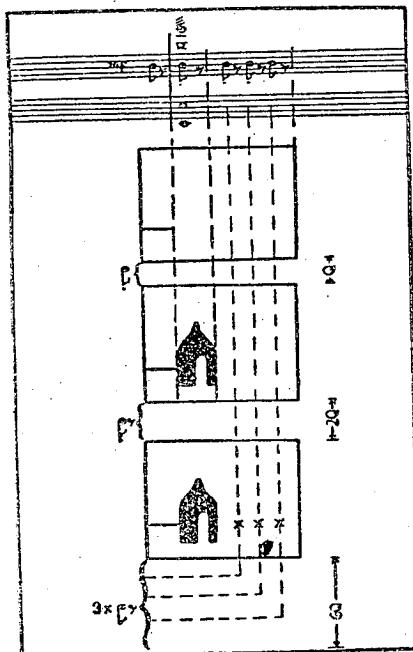
Una immagine *senza movimento* esiste *nello spazio*, cioè, *simultaneamente*, e né la sua sinistra, né la sua destra, né il suo centro, possono essere ritenuti come occupanti di *un ordine di tempo*, mentre il sostegno musicale contiene un preciso *movimento in ordine di tempo*. Nel commento la parte sinistra significa sempre « *prima* », mentre la destra significa « *dopo* ».

Tutte le precedenti obiezioni avrebbero peso se la nostra inquadratura contenesse elementi che *appaiono successivamente*, come indicati dal diagramma della figura 6.

Le obiezioni, dapprima, sembrano molto ragionevoli.

E allora ci rendiamo conto che un fattore estremamente importante è stato ignorato, e cioè che l'*immobile integrità di una immagine e le sue parti non entrano simultaneamente nella percezione* (con l'eccezione dei casi in cui la composizione è stata calcolata per creare proprio questo effetto).

L'arte della composizione plastica consiste nel condurre l'attenzione dello spettatore attraverso l'esatto sentiero e con la esatta sequenza prescritta dall'autore della composizione. Questo si riferisce al movimento degli occhi sopra la superficie della tela se la composizione è espressa in pittura o sopra la superficie dello schermo se si tratta di un'inquadratura cinematografica.

Figura 6

E' interessante osservare qui che in un precedente stadio dell'arte grafica, quando la concezione del « sentiero dell'occhio » era ancora difficilmente separata da un'immagine fisica, quei sentieri furono introdotti nei dipinti come *sentieri dell'occhio, vere e proprie immagini pittoriche di strade* lungo le quali erano distribuiti gli avvenimenti che l'artista desiderava ritrarre in quella particolare sequenza. Uno dei piú drammatici (e cinematografici) di tutti i manoscritti miniati è il manoscritto greco del XVI secolo conosciuto come la « Genesi » di Vienna nel quale questa formula è ripetutamente impiegata. Essa riguardava unicamente una sequenza di scene che, in quell'epoca, erano spesso ritratte in una pittura sola. Lo sviluppo di questa formula proseguí nell'era delle prospettive quando le scene erano poste sui diversi piani di una pittura, in un effetto simile a quello di un sentiero. E cosí il dipinto di Birk Bouts del « Sogno di Elia nel Deserto » mostra Elia addormentato sul davanti, mentre un altro Elia si allontana su un sentiero che si snoda in profondità verso il fondo del dipinto. Nella « Adorazione dei Pastori » di Domenico Ghirlandaio, il Bambino circondato dai pastori occupa la parte anteriore, e su una strada tortuosa che va verso il fondo, appaiono i Re Magi; cosí che la strada lega insieme avvenimenti che nel soggetto stanno a tredici giorni di distanza (24 dicembre-6 gennaio).

Memling adoperò questa stessa formula, ma in una composizione molto piú complessa e impressionante, distribuendo tutte le consecutive Stazioni della Via Crucis attraverso le strade di una città, nella sua « Passione di Cristo » adesso a Torino.

Piú tardi, quando siffatti salti nel tempo scompaiono, scompare anche la strada fisica intesa come mezzo per pilotare lo sguardo dello spettatore di un quadro.

La *strada* si trasforma nel *sentiero dell'occhio,* trasferendosi da una sfera di *rappresentazione* ad una di *composizione.*

I mezzi impiegati in questo successivo stadio dello sviluppo sono diversi, benché abbiano una caratteristica in comune: essi sono di solito parte di un dipinto che attira l'attenzione di fronte a tutti gli altri elementi. Da questo punto l'attenzione si muove lungo il sentiero desiderato dall'artista. Questo sentiero può essere descritto sia da una linea di movimento e da un sentiero di toni graduati, o anche raggruppando il « giuoco » dei personaggi nel quadro. Un classico caso da decifrare in questo campo è l'analisi di Rodin sull'*Embarquement pour Cythère* che non posso fare a meno di citare qui:

« In questo capolavoro, l'azione, come osserverete, comincia davanti a destra e finisce in fondo a sinistra.

« Ciò che prima di tutto osserviamo sul davanti di questo dipinto, nella gelida ombra, vicino a un busto scolpito di Cipro inghirlandato di rose, è un gruppo composto da una giovane donna e da un suo adoratore. L'uomo indossa un mantello sul quale è ricamato un cuore trafitto, grazioso simbolo del viaggio che egli vuole intraprendere.

« Inginocchiato al fianco di lei, ardentemente scongiura la sua donna di cedere. Ma essa risponde a quelle suppliche con un'indifferenza forse artificiosa, e appare assorta nello studio delle decorazioni del suo ventaglio. Vicino a loro è un piccolo Cupído, seduto seminudo sul suo arco. Egli ritiene che la giovane donna indugi troppo a lungo e le tira la sottana per indurla ad essere meno dura di cuore. Ma pure il bastone del pellegrino e il cartiglio d'amore giacciono per terra. E' questa la prima scena.

« Ecco la seconda: a sinistra del gruppo del quale ho parlato è un'altra coppia; la donna accetta la mano del suo innamorato che l'aiuta a rialzarsi. Essa ci volta le spalle e ha una delle treccie bionde che Watteau dipingeva con tanta voluttuosa grazia.

« Un poco piú lontano è una terza scena. L'innamorato mette un braccio attorno alla vita della sua amante per accostarla a lui. Essa si volta verso i suoi compagni, i cui indugi la confondono, ma permette a se stessa di essere condotta passivamente via.

« Adesso gli amanti scendono alla riva e tutti si avviano ridendo verso la barca; gli uomini non hanno piú bisogno di supplicare, le donne pendono dal loro braccio.

« Finalmente i pellegrini aiutano le loro belle ad imbarcarsi sulla piccola nave che, ornata di fiori e sventolando pennoni di seta rossa, beccheggia come un sogno dorato sopra all'acqua. I marinai, già chini sui remi, sono pronti a salpare. E, pronti, portati dalla brezza, piccoli Cupídi precedono svolazzando i viaggiatori verso l'isola azzurra che pare sospesa sopra l'orizzonte ».

Abbiamo noi diritto di pretendere che le nostre inquadrature cinematografiche possano condurre il movimento dell'occhio sopra un determinato sentiero?

Possiamo dare una risposta affermativa a questo dovendo soggiungere che nelle dodici inquadrature che stiamo analizzando questo movimento procede precisamente *da sinistra a destra* attraverso *ognuna* delle 12 *inquadrature in modo identico e corrispondente* nel suo carattere pittorico col carattere del movimento musicale.

Abbiamo detto che la musica ha due frasi — *A* e *B* — che si alternano per tutta la lunghezza dell'intero frammento.

A è costruita cosí:

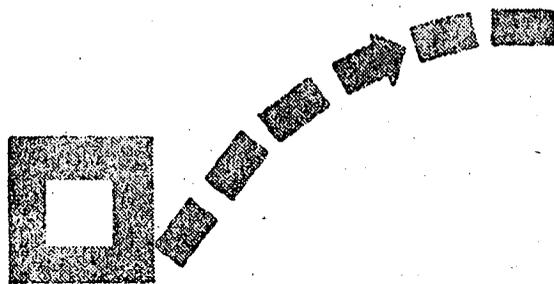
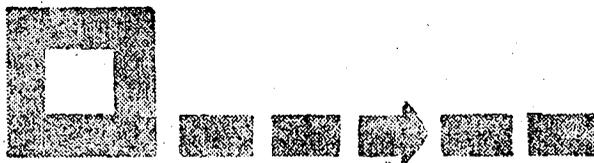
Figura 7

B è costruita cosí:

Figura 8

Prima, un accordo. Poi, contro lo sfondo della risonanza di quell'accordo, una scala ascedente (2), che si muove in un « arco » oppure, la ricorrenza di una nota in movimento *orizzontale*.

Plasticamente, tutte le inquadrature sono costruite nello stesso modo (salvo l'inquadratura n. 6 e l'inquadratura n. 12, che non funzionano veramente come inquadrature indipendenti, ma come continuazioni del movimento delle inquadrature precedenti).

Effettivamente ognuna di loro ha a sinistra un accordo piú buio, piú solido, pesante e plastico che comanda prima di tutto all'attenzione dell'occhio.

Nelle inquadrature n. 1, 2 e 3, questo « accordo » è un gruppo di figure scure, poste contro la pesante massa della roccia. Esse attraggono la nostra attenzione per un'altra ragione: sono le sole persone viventi nell'inquadratura.

Nella inquadratura n. 5, le stesse figure ma con una piú grossa massa di roccia.

Nella inquadratura n. 6, i quattro guerrieri con le lance sul davanti.

Nella inquadratura n. 7, la massa delle truppe, e cosí via.

E in ognuna di queste inquadrature c'è qualcosa a destra del quadro che occupa la secondaria attenzione: qualcosa di leggero, di aereo, che si « muove » consecutivamente e costringe l'occhio a seguirlo.

(2) Per esempio, lungo l'inquadratura n. 3 è un *tremolo* di violoncelli che sale in una scala di *do minore*.

Nelle inquadrature n. 6 e 7, le « quinte teatrali » delle truppe, *verso l'interno.*

Cosí l'intero sistema plastico dei quadri ha il lato sinistro che rappresenta il « prima », mentre quello di destra rappresenta il « dopo », poiché l'occhio è stato diretto in modo particolare da sinistra a destra attraverso ognuno di questi quadri immobili.

Dividendo le composizioni delle inquadrature secondo una linea verticale, abbiamo il diritto di osservare il ritmo musicale e le battute quali elementi plastici costituenti le inquadrature stesse.

E' stata sulla nostra percezione di questa circostanza che abbiamo basato il montaggio di questa particolare sequenza, e fatto con piú precisione la corrispondenza audiovisiva. Questa analisi, certamente faticosa per il lettore come lo è stata per lo scrittore, poteva essere fatta soltanto, naturalmente, *post factum,* ma ha valso la pena farla per provare fino a quale grado la « intuizione » della composizione è responsabile per una precisa costruzione audiovisiva e come quei sensi di « istinto » e « sensazione » possono materializzare il montaggio tra suono e visione. Ci sembra superfluo osservare che questo è premesso interamente quale augurio per la verità nella scelta del tema, e quale desiderio di vitalità nel suo trattamento.

Da un'inquadratura all'altra della nostra sequenza, l'occhio si abitua a « leggere » le immagini da sinistra a destra.

Inoltre, questa continua lettura orizzontale delle sequenze porta a una lettura orizzontale in generale, cosí che le inquadrature sono *psicologicamente* percepite come messe fianco a fianco *sopra una linea orizzontale* nella stessa direzione da sinistra a destra.

Questo è quanto ci permette non solo di dividere ogni quadro « in tempi » sopra la nostra linea verticale, ma anche *di mettere quadro dopo quadro sopra una linea orizzontale,* e di descrivere la loro corrispondenza con la musica in questo modo preciso.

Continuiamo ad approfittare di questa circostanza descrivendo in un gesto la successione delle inquadrature n. 6-7-8 insieme al movimento della musica che si fonde con queste inquadrature, e al movimento di quella direzione totale plastica, sulla quale si basano sia la immagine che la musica (vedi diagramma generale). E' questa la stessa direzione che attraversa la combinazione delle inquadrature n. 3-4. Una interessante distinzione tra il movimento che percorre due inquadrature e lo stesso movimento che ne percorre tre è che l'effetto di una « caduta » è, in quest'ultimo caso, posto *entro* la inquadratura (inquadratura n. 7), piuttosto che nella *transizione* tra due inquadrature (inquadrature n. 3 e n. 4) (3).

(3) Le lunghezze diagrammate delle battute musicali (10 e 12, per esempio) pur essendo diverse non hanno relazione col contenuto sia della musica che dell'immagine. Questo, e l'occasionale prolungamento delle note entro i limiti del

Su questo grafico e con l'aggiunta delle rimanenti inquadrature, possiamo costruire il diagramma grafico generale di tutto il frammento. Paragonando il grafico delle inquadrature n. 3-4 col grafico delle inquadrature n. 6-7-8, vediamo quanto piú complicato sia nel caso dell'ultimo lo sviluppo audiovisivo delle « variazioni » su una linea fondamentale di movimento.

Abbiamo osservato che il movimento da sinistra a destra attraverso ogni inquadratura ha dato l'impressione psicologica che le inquadrature siano effettivamente poste l'una vicina all'altra sopra una linea orizzontale che corre in una direzione: verso destra. Questa particolarità permise di adattare il nostro diagramma nel modo che vedete.

In rapporto con questo, viene rivelato un altro fattore di diverso tipo ma di molta maggiore importanza. L'effetto psicologico del sinistra-a-destra combina l'intera sequenza dando una forma « a foco » della nostra attenzione, diretta da un punto x di sinistra a un punto x di destra.

Questo sottolinea un nostro « indicatore » drammatico — cioè una direzione degli occhi di tutti i personaggi di queste inquadrature verso un medesimo punto — con una sola eccezione, il P. P. di Ignat nell'inquadratura n. 9.

Nella inquadratura n. 9 Ignat guarda verso sinistra, ma proprio a causa di questo la nostra generale condotta dell'attenzione, verso la destra, è rafforzata.

Questo P. P. sottolinea la nostra condotta generale, sviluppata dal « triplice sonoro » dei P. P. 8-9-10, nei quali essa mantiene una posizione centrale per i piú brevi periodi di tempo — appena tre quarti di una battuta — mentre le inquadrature n. 8 e n. 10 occupano una battuta piú un ottavo e una battuta piú un quarto, rispettivamente.

Questa, voltata verso sinistra, rimpiazza quanto avrebbe potuto essere una serie monotona:

Figura 9

con una serie nervosa:

Figura 10

nella quale il terzo P. P. (inquadratura n. 10) acquista, invece di una direzione generale vagamente espressiva, che il primo adattamento avrebbe prodotto, un accento ancora piú netto della sua direzione diritta essendo stata fotografata con una lente a 180°.

quadro sono stati condizionati esclusivamente a causa delle esigenze di chiarezza del diagramma stesso.

Esempi della aderenza di Pusckin a una simile costruzione sono facilmente trovabili. In « Ruslan e Ludmila » egli parla di coloro che furono uccisi nella battaglia contro i Pecenegs: uno ferito da una freccia, un altro colpito da una mazza e un terzo travolto da un cavallo.

Una sequenza di *freccia, mazza, cavallo* avrebbe corrisposto a un diretto crescendo.

Pusckin, comunque, ci dà una diversa disposizione. Distribuisce il « peso » del colpo, non in una semplice linea ascendente, ma con una « ripresa » nell'anello centrale della catena:

non: freccia-mazza-cavallo,
ma: mazza-freccia-cavallo.

Cosí questi movimenti separati dall'occhio da sinistra a destra attraverso la sequenza raggiungono la sensazione di qualcosa a sinistra che combatte « con tutta l'anima » in direzione di un punto x a destra.

Questa è esattamente la sensazione che l'intero complesso delle 12 inquadrature aveva cercato: il principe sulla roccia, l'esercito ai piedi della roccia, l'aria di attesa generale: tutto diretto a quel punto verso destra, in distanza, un poco oltre il lago, dal quale l'ancora invisibile nemico apparirà.

A questo punto il nemico si inoltra soltanto attraverso l'attesa che di esso ha l'esercito russo.

Successivamente a queste dodici inquadrature sono tre inquadrature vuote della superficie gelata del lago.

Nel pieno della seconda di queste tre inquadrature il nemico appare « in una nuova veste », attraverso il suono del suo corno. Il suono del corno conclude un'inquadratura del gruppo di Alessandro — per dare la sensazione che il suono « veniva da lontano » (serie di paesaggi deserti) e finalmente « raggiungeva » Alessandro (o cadeva sopra l'immagine dei russi »).

L'entrata del suono è *in mezzo* di una inquadratura del paesaggio deserto cosí che il suono si ode come dal centro dell'immagine — *in avanti*. Ed è cosí udito *in avanti* nella inquadratura del gruppo dei russi (di fronte al nemico).

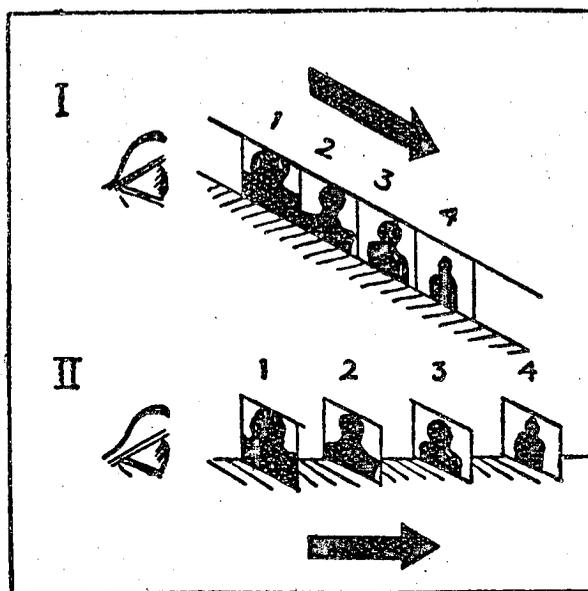
La seguente inquadratura riprende la lontana linea dei cavalieri tedeschi che vengono *in avanti*, come se dilagasse dall'orizzonte col quale sembrava da prima essere confusa. (Questo tema di attacco *in avanti* è preparato molto in anticipo dalle inquadrature n. 4 e n. 12 — ambedue *in avanti* — che avevano come scopo principale nella sequenza questa direzione, oltre le loro funzioni di equivalenti plastici della musica nei punti indicati.)

A tutto quanto è stato detto bisogna aggiungere una riserva fondamentale.

E' perfettamente ovvio che la lettura orizzontale di una sequenza di inquadrature unite le une alle altre da una concezione orizzontale non è sempre pertinente. Come abbiamo dimostrato, in questo caso scorre interamente dalla sensazione dell'immagine totale richiesta dalla

sequenza: una sensazione costretta a seguire l'attenzione da sinistra a destra.

Questo preciso tratto della nostra immagine desiderata è raggiunto interamente sia dalla visione che dalla musica e dalla genuina intima sincronizzazione di tutte e due. (Perfino la musica sembra espandersi, muovendo dai pesanti accordi del lato « sinistro ». Cercate di immaginare per un momento l'effetto che risulterebbe se questi accordi fossero posti a « destra », cioè *concludendo* la frase con accordi; non ci sarebbe il senso di « fuga » che adesso è raggiunto oltre gli spazi del Lago Ciudskoje.

Figura 11

Lavorando per compiere *altre immagini* — in altri casi — la composizione delle inquadrature può « allenare » l'occhio per una lettura plastica interamente diversa.

L'occhio può essere allenato, non a legare un'inquadratura all'altra come nel nostro frammento, ma a mettere inquadratura sopra inquadratura, come strati.

Questo produrrà la sensazione di essere trascinati verso la profondità, oppure la sensazione di immagini che corrano verso lo spettatore.

Immaginate, per esempio, una sequenza di quattro P. P. di misura crescente, ognuno di una diversa persona, ognuno piazzato centralmente nella sua inquadratura. Una naturale percezione di questa serie di inquadrature non sarebbe diagrammata come nel disegno precedente, ma come nel successivo; non sarebbe un movimento oltre l'occhio, da sinistra a destra, ma un movimento « via dall'occhio » in una sequenza di 1, 2, 3 e 4, o « verso l'occhio », 4, 3, 2, 1.

Quanto abbiamo appena notato è un secondo tipo di movimento nella nostra analisi del suono del corno e nel cambiamento della direzione *in avanti* verso la profondità che segue la nostra prima sequenza.

Il suono cade su un'inquadratura simile alla inquadratura n. 12, inquadratura che potrebbe essere letta (« per inerzia ») da sinistra a destra, come in profondità (v. figura 12).

Ma due cose ci aiutano a rivolgere l'attenzione verso il profondo.

Primo, il suono scoppia dal centro *temporale* della inquadratura, cosí che la nostra percezione, guidata per analogia e senso di spazio, pone il suono nel centro *spaziale* della inquadratura.

Secondo, un movimento delle strisce di neve grigio-bianche, come di gradini, che si muovono verso l'alto dal fondo della linea di inquadratura.

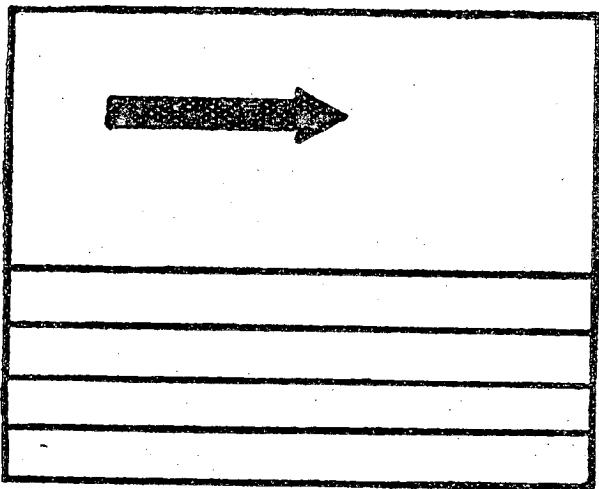



Figura 12

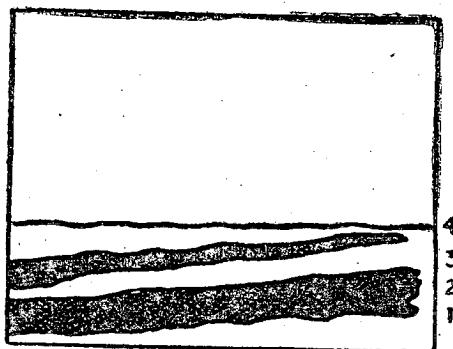



Figura 13

Questa « scala » porta l'occhio insú, ma questo movimento insú sopra la superficie è allo stesso tempo un avvicinarsi all'orizzonte; può cosí essere letto psicologicamente come movimento spaziale verso l'orizzonte, o nel profondo, il che è esattamente quello che ci occorre qui. Questo movimento è piú avanti rinforzato dalla inquadratura seguente, che ha una composizione quasi identica ma con una linea di orizzonte abbassata — cosí che la aumentata espansione del cielo induce l'occhio a percepire una distanza anche maggiore. Piú tardi questa direzione condizionata dell'occhio si materializza, prima audibilmente (con un suono che si avvicina), e poi concretamente (con i cavalieri che galoppano) quando il momento dell'attacco si fa piú vicino.

Con una sistematica distribuzione di forme, linee o movimenti, è possibile allenare l'occhio a una lettura verticale o a qualsiasi direzione desiderata.

Vi è poco piú da aggiungere alla nostra analisi delle inquadrature n. 9-10 e 11-12. Come già detto, le inquadrature n. 9-10 cadono sulla frase *A-I* (pari ad *A*, ma in una nuova tonalità). Possiamo adesso osservare che le inquadrature n. 11-12 ricadono sulla frase *B-I* nello stesso modo.

Il diagramma generale mostra che, diversamente dalle inquadrature n. 3 e 4, nelle quali ogni immagine copre due battute della frasi *A* e *B*, due immagini coprono, ognuna, due battute delle frasi *A-I* e *B-I*.

Adesso vediamo se le inquadrature n. 9, 10, 11, 12 ripetono il grafico di movimento che abbiamo stabilito per le inquadrature n. 3-4. Se sí, sotto quale nuovo aspetto? I primi tre quarti della prima battuta cadono sul P.P. n. 11. Questi tre quarti includono l'accordo introduttivo: « trampolino d'inizio », come l'abbiamo chiamato in altra occasione. L'immagine che accompagna questo accordo sembra quasi simile a un ingrandimento di una parte dell'inquadratura n. 6: il P.P. di un uomo barbuto (Ignat) contro lo sfondo fitto di lance avrebbe potuto essere una ripresa piú vicina dei quattro uomini dell'inquadratura n. 6. I rimanenti cinque quarti della frase cadono sull'inquadratura n. 10: lo sfondo della quale è relativamente libera di lance, se paragonata con lo sfondo dell'inquadratura n. 9. Questa « semplificazione » somiglia a quella dell'inquadratura n. 6 se si paragona il lato sinistro di quella inquadratura con il suo lato destro. Il nostro « salto » può essere anche trovato in questo P.P. — ma è qui espresso in modo interamente nuovo — come sbuffi di fiato nell'aria fredda, esalati da una gola nervosamente tesa. L'« arco » in questo esempio è costruito sopra un fondamentale elemento di crescente sospensione, adesso « in azione » per aumentare la tensione.

Un nuovo incorporamento del nostro « movimento » si rivela quale psicologico fattore del giuoco scenico intessuto nell'emozione crescente.

Insieme a questo fattore noi possiamo visualizzare l'inquadratura n. 10 come avente un volume. Nella transizione dall'inquadratura n. 10 all'inquadratura n. 11, analoghe alla « caduta » delle inquadrature n. 3-4, abbiamo un non meno accentuato salto da un volume rotondo — giovane viso di Savka in P.P. — a un C.L. di piccole figure, con la schiena voltata alla macchina, che guardano in distanza. Questo salto è prodotto non soltanto attraverso una brusca diminuzione di misura, ma anche attraverso il pieno voltafaccia dei personaggi.

Queste due inquadrature — n. 10-11 — sono analoghe al lato destro e sinistro dell'inquadratura n. 7. Ogni metà dell'inquadratura n. 7 ha un fotogramma intero, che produce il proprio effetto. Naturalmente questi sono arricchiti e appesantiti (confrontate il n. 7 e 11, o le strisce di orizzonte dell'inquadratura n. 7 con l'intera ripresa del lago gelato nell'inquadratura n. 12).

L'eco di altri elementi può essere trovata qui anch'essa. Le note ribattute delle bandiere osservate nell'inquadratura n. 4 e le luci mosse dell'inquadratura n. 8 appaiono qui come strisce verticali alternanti il bianco al grigio e dilaganti attraverso la superficie gelata.

Cosí possiamo trovare lo stesso grafico del movimento che determinò la sincronizzazione del movimento interno della musica e della figura che riappaiono in mezzi plastici variati:

tonalmente (inquadratura n. 1),
linearmente (inquadratura n. 3),
spazialmente (le quinte delle inquadrature n. 7 e 8).
drammaticamente e sostanzialmente (con il giuoco scenico delle

inquadrature n. 9 e 10 e con la transizione plastica dal volume di P.P. dell'inquadratura n. 10 ai volumi ridotti dell'inquadratura n. 11).

E, anche, l'ansiosa attesa del nemico fu essa stessa espressa attraverso diverse qualità di variazioni: dai vaghi, generici e semiespressi mezzi luminosi della inquadratura n. 1, dalla linea della inquadratura n. 3, dalla regía e dal raggruppamento delle inquadrature n. 6-7 e finalmente da un'integrazione interamente montata delle inquadrature n. 8, 9, 10.

C'è anche un'inquadratura che non abbiamo osservato nella nostra analisi: l'inquadratura n. 5. Riferendosi a questa abbiamo dianzi parlato di un'inquadratura « di transizione ». Tematicamente, questa definizione è esatta: la transizione dal principe sulla roccia alle truppe ai suoi piedi.

Questa inquadratura contiene una transizione musicale, e il suo mutamento da una tonalità all'altra consiste con la sua funzione tematica, e col carattere plastico della inquadratura. E' la sola inquadratura della sequenza in cui l'« arco » sia trasportato dal lato destro della inquadratura a quello sinistro. Qui serve per contornare non la parte aerea dell'inquadratura ma la parte pesante e solida di essa: qui l'« arco » non volge in su ma in giú, il che è in piena corrispondenza con la musica: un clarinetto esprime nel basso un movimento in giú contro uno sfondo di violini in tremolo.

Malgrado queste differenze tale inquadratura non può essere totalmente liberata dalla sua responsabilità nell'intera sequenza. Nel tema, questa inquadratura è totalmente legata con le altre.

Il diverso carattere di questa inquadratura potrebbe essere spiegato senza esitazione se contenesse un elemento antagonistico o se, per esempio, i cavalieri tedeschi apparissero, sotto qualsiasi aspetto, in questa inquadratura. Un taglio cosí netto, deliberatamente fratturando il testo generale della sequenza, sarebbe stato in questo caso non solo « desiderabile », ma effettivamente necessario. Il tema del nemico irrompe cosí, con un suono nuovo e aspro, poche inquadrature piú tardi, come descritto piú sopra. Piú tardi il tema bellico dei due nemici che combattono in uno scontro di inquadrature: in uno scontro di strisce di montaggio, aspramente diverse nella composizione e nella struttura: cavalieri tedeschi bianchi — truppe russe nere; truppe russe immobili — cavalieri al galoppo; volti russi emotivi, aperti, vivi — volti tedeschi nascosti dalle visiere e dalle maschere di ferro.

Questo scontro dei due nemici è da prima mostrato come uno scontro di inquadrature raccolte per mezzo del contrasto, che risolvono la fase introduttiva della battaglia senza ancora portare le truppe a toccarsi. Una battaglia cinematografica è già cominciata, comunque, per mezzo di questo scontro degli elementi plastici che caratterizzano per noi gli antagonisti.

Ma tale pieno scontro non ha luogo tra le inquadrature n. 5 e le altre inquadrature. Malgrado il fatto che esiste una differenza tra le ca-

ratteristiche dell'inquadratura n. 5 e le caratteristiche delle altre inquadrature, la inquadratura n. 5 non si stacca dalla loro unità.

Come può compiersi questo?

Siccome abbiamo visto che le caratteristiche dell'inquadratura n. 5 sono strappate dalle caratteristiche delle altre inquadrature in quasi ogni rispetto, noi potremo, apparentemente, guardare oltre i limiti di questa sola inquadratura in cerca della risposta.

Esaminando l'intera serie di immagini, possiamo facilmente scoprire due inquadrature che, in grado minore, descrivano lo stesso « arco » curvato in senso inverso che caratterizza la linea discendente della roccia nell'inquadratura n. 5.

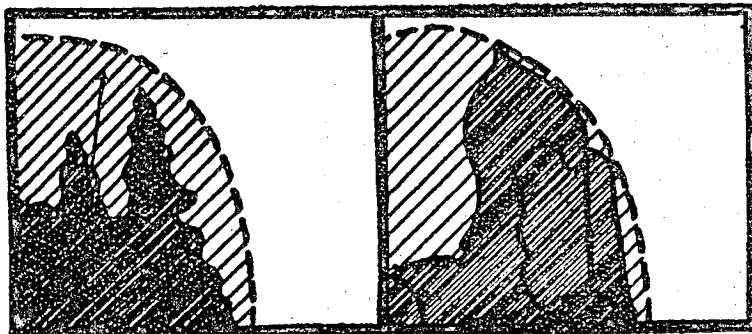
Troviamo che l'inquadratura n. 5 è posta grosso modo a metà tra queste due.

Una inquadratura prepara l'apparizione dell'inquadratura n. 5. L'altra la cancella.

Queste due inquadrature, per cosí dire, « ammortizzano » la comparsa e la scomparsa della inquadratura n. 5 che sarebbe stata troppo brusca se fosse venuta e andata via senza le inquadrature in questione.

Queste due inquadrature sono il n. 11 e il n. 8.

Infatti, se tiriamo una linea di direzione delle due masse principali, possiamo vedere una coincidenza con il profilo della roccia dell'inquadratura n. 5:

Figura 14

L'inquadratura n. 5 differisce dalle inquadrature n. 2 e n. 8 perché questa linea non è *fisicamente* tirata ma funziona come una linea di costruzione secondo la quale salgono le forme principali dell'inquadratura n. 2 e n. 8.

In aggiunta a questa piú fondamentale saldatura dell'inquadratura n. 5 con le altre inquadrature, vi sono anche strani « rampini » che aggrappano l'inquadratura n. 5 alle sue immediate vicine, n. 4 e numero 6.

Essa è legata all'inquadratura n. 6 dalla piccola bandiera che sventola sopra la roccia e che prosegue il giuoco di bandiere sopra la linea delle truppe iniziata nell'inquadratura n. 4; l'ultimo accento musicale

delle bandiere effettivamente coincide con la comparsa della bandiera nella inquadratura n. 5.

L'inquadratura n. 5 è legata all'inquadratura n. 6 dal contorno nero della roccia, la cui base occupa il lato sinistro dell'inquadratura n. 6.

Questa base della roccia ha un'importanza diversa dalla considerazione dei suoi elementi plastici — composizionali. Essa conduce a informazioni topografiche, provando che l'esercito è effettivamente ai piedi della roccia del Corvo. La mancanza di tale « accenno informativo » troppo spesso conduce a una mancanza di logica definita topograficamente e strategicamente, permettendo a molti film di battaglie di confondersi in un isterico caos di schermaglie attraverso le quali è impossibile discernere il quadro generale di tutto l'avvenimento in sviluppo.

Oltre a questi elementi, dovremmo osservare qui un altro mezzo di raggiungere un'unità di composizione attraverso un tipo di contrasto a specchio. La stessa unità può essere provata nell'inquadratura n. 5 sentendo *quantitativamente* la stessa quantità rappresentata con un segno del *piú* e del *meno*.

La nostra percezione di questa inquadratura sarebbe interamente diversa se, per esempio, l'inquadratura n. 5 avesse contenuto non soltanto la stessa (benché *invertita*) curva dell'« arco », ma anche una linea *rotta* o *diritta*. Allora si poteva cercare la sua relazione tra i contrasti come bianco-nero, immobile-mosso, eccetera, e in questo caso tratteremmo con *qualità* diametricamente opposte anziché con quantità eguali accompagnate da *indicazioni differenti*.

Comunque, tali considerazioni generali potrebbero condurci molto lontano.

Cerchiamo invece di sfruttare il nostro fatto stabilito e cioè che possiamo disegnare un diagramma generale della corrispondenza audiovisiva e un grafico del movimento di questa corrispondenza attraverso la nostra sequenza interamente analizzata. (Durante questo riassunto dell'analisi è consigliabile seguire l'argomento dando occhiate frequenti al diagramma generale.) Per questo stadio della discussione trascureremo i particolari che dimostrano perché le ripetizioni e le variazioni sono armonicamente intrecciate. In questo riguardo il diagramma è chiarissimo per se stesso, sia attraverso i suoi spazi che attraverso le sue cifre.

C'è un'altra questione che non è stata ancora trattata nella nostra analisi.

All'inizio della seconda parte del nostro libro abbiamo esposto un principio generale, secondo il quale l'unità audiovisiva e la sua corrispendenza hanno da essere compiute. Abbiamo definito questa una unità di due elementi di una sola immagine; cioè attraverso una immagine unificatrice.

Abbiamo scoperto che l'« unificatore » degli elementi plastici e musicali è l'impulso di un movimento che frequentemente e ripetutamente attraversa la costruzione di una intera sequenza. Esiste contraddizione di questo? O possiamo noi, d'altra parte, sostenere che entro la nostra figura tipicamente lineare (cioè, tipica per una certa parte del lavoro) c'è una immagine definita, e che quella immagine è nettamente connessa col « tema » della parte?

Appare questo nel nostro grafico generale del movimento, come mostrato nella figura 1?

Se cerchiamo di leggere questo grafico nel senso emotivo e come connesso con la materia schematica della sequenza, controllando l'una nei rapporti con l'altra, troviamo una curva « sismografica » di un certo processo e ritmo di *attesa disagevole.*

Iniziandosi con uno stato di calma relativa, esso si sviluppa in un aumentato movimento ascendente, che può essere letto come periodo di tensione: attesa.

Vicino al culmine di questa tensione, vi è un'improvvisa scarica, una caduta totale, come un sospiro di evasione.

Questa similarità non può essere veramente considerata accidentale, perché la costruzione apparentemente simile del grafico emotivo è effettivamente il prototipo dello stesso grafico di movimento, che, come qualsiasi grafico vivente composizionale è un frammento della attività umana, colorato in un certo modo emotivo, un frammento della regolarità e del ritmo di questa attività.

La linea *a-b-c* della figura 1, riproduce molto chiaramente lo stato del « fiato trattenuto », dell'esalazione trattenuta fino a che il petto è pronto a scoppiare, a scoppiare non solo con la maggiore quantità di aria, ma anche con la maggiore emozione connessa con l'atto fisico, « da un momento all'altro, adesso, il nemico può apparire all'orizzonte ». E allora, « no, non è ancora in vista ». E si sorride con sollievo: il petto si espande improvvisamente e si abbandona in una profonda esalazione... Anche qui, in una semplice descrizione, uno pone involontariamente sopra questa azione...: tre puntini: i tre puntini di un palpitante anti-clima che reagisce alla tensione preventivamente aumentata.

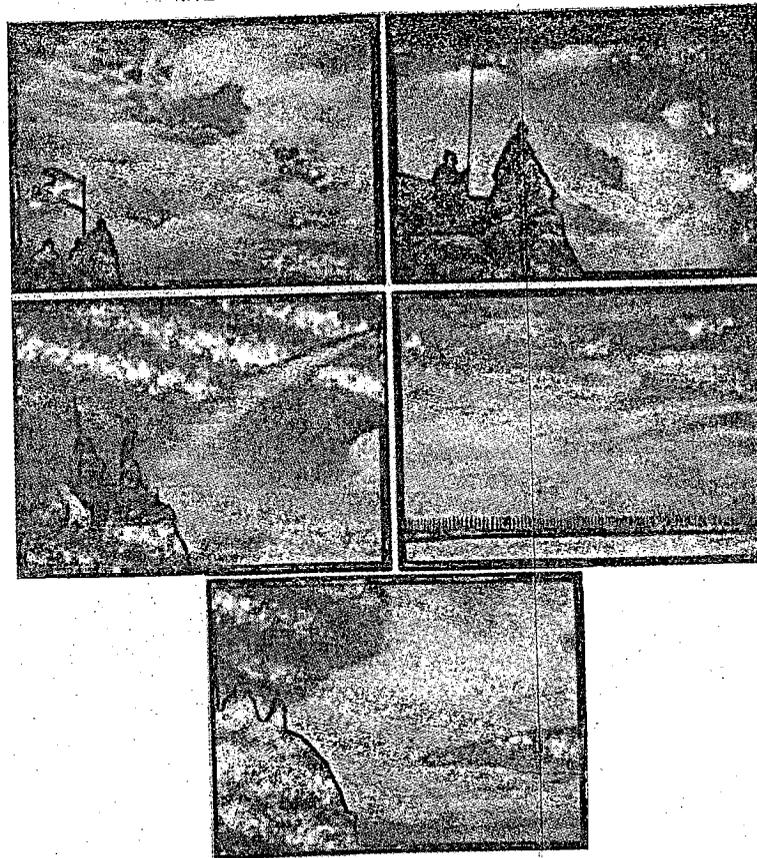
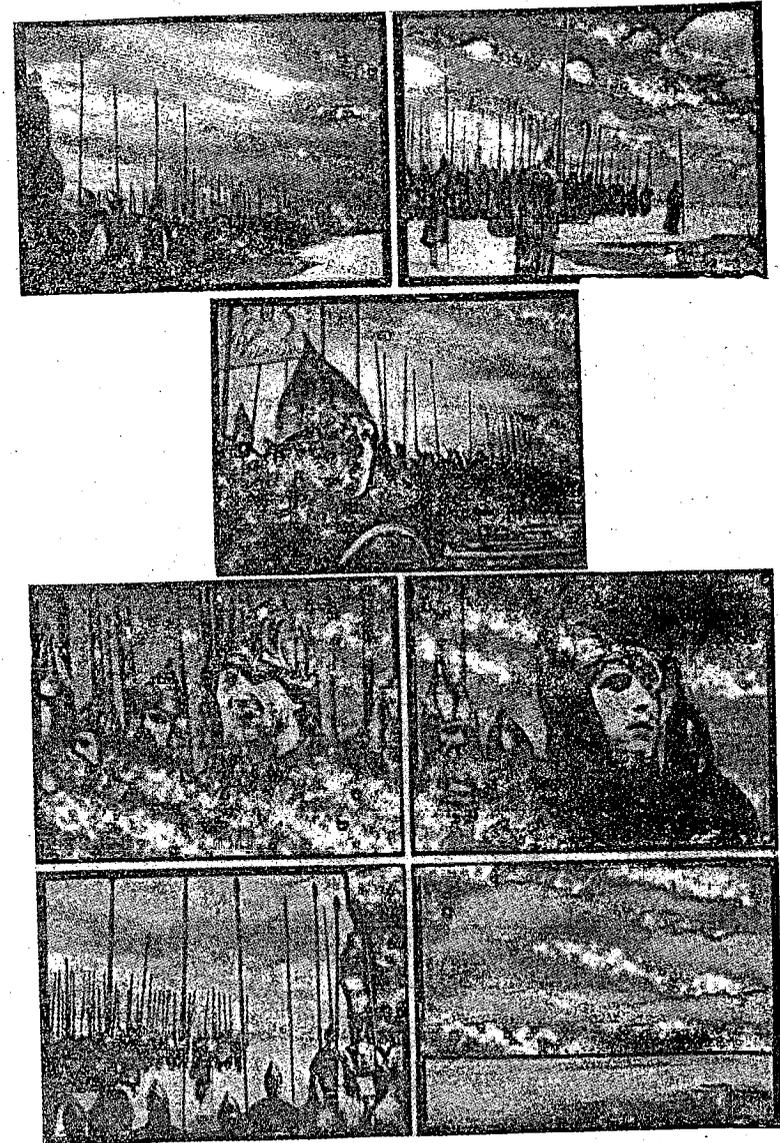
Un'altra cosa attira la nostra attenzione esaminando il grafico. Un sentimento stazionario che si ripete unito all'accordo improduttivo della nuova frase musicale prima di arrampicarsi nuovamente alla sospensione, indi alla caduta, e cosí via. E cosí l'intero procedimento va avanti, ritmicamente, invariabilmente ripetendosi con la stessa monotonia che rende la sospensione cosí intollerabile per coloro che debbono provarla.

Decifrato in questo modo, il nostro grafico delle ascensioni curve, cade, e le risonanze orizzontali possono essere giustamente considerate i limiti da raggiungere per un *incorporamento* grafico della imma-

Diagramma del saggio "IMMAGINE E SUONO„ (

di S. M. EISENSTEIN (pagg. 26 - 50)

NDR NEVSKIJ di S. M. EISENSTEIN (pagg. 26 - 50)

(La numerazione delle inquadrature va letta dall'alto in basso e da sinistra a destra)

INQUADRATURE 1, 2, 3, 4, 5

INQUADRATURE 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Musica e inquadrature di una sequenza dell'ALEKSA

gine stessa che fonde il procedimento di un certo stato di sospensione emotiva (4).

Tale costruzione può ottenere una pienezza realistica e la *piena rappresentazione* della « sospensione » solo attraverso la pienezza delle inquadrature e soltanto quando queste inquadrature sono state riempite con una *rappresentazione* plastica composta secondo il piú *generalizzato* grafico del nostro tema.

Nella nostra sequenza vediamo un maggiore interesse di variare le *rappresentazioni* passando consecutivamente attraverso una serie di dimensioni varie:

1. Tonale I
2. Lineare III-IV
3. Spaziale VI-VII-VIII
4. Sostanziale (le masse dei P.P.) e, allo stesso tempo, Drammatico (il giuoco di questi P.P. attraverso il IX-X-XI-XII).

Il vero ordine nel quale queste dimensioni mutano forma segue una linea definitivamente crescente dal non sostanziale e vagamente allarmante « giuoco di luce » (la smorzatura) fino alla *azione umana*, la chiara e concreta attività dei personaggi reali, che realisticamente aspettano un realistico nemico.

Rimane da rispondere a una domanda: domanda posta da qualsiasi ascoltatore al quale una immagine della regolarità delle costruzioni composte è esposta per la prima volta: « Sapevate tutto questo *prima?* L'avete anticipato *prima?* Avete veramente calcolato questo in modo cosí particolareggiato *prima?* ».

Questa domanda di solito tradisce l'ignoranza dell'interrogatore nei riguardi del vero modo col quale procede la creazione.

E' un errore pensare che con la composizione di una sceneggiatura, per quanto « ferrea » o « pignola » essa possa essere giudicata, si chiuda il processo creativo. Disgraziatamente questa è un'opinione che molto spesso ho udito esprimere, e cioè che l'opera creativa si conclude appena è realizzata la formula della composizione e che cosí tutte le sottigliezze della costruzione sono predeterminate.

Questo è lontano da una vera immagine del procedimento, e, per un certo senso, non è neanche una possibile descrizione.

E' specialmente lontano dalla verità nei riguardi delle scene e sequenze di una costruzione « sinfonica » nella quale le inquadrature

(4) . . . « Mentre la rabbia di Osmin gradualmente cresce, ecco (proprio quando l'aria sembra arrivata alla fine) l'*allegro assai*, in un ritmo totalmente diverso e in tono diverso; effetto questo molto sicuro. Perché proprio come un uomo al colmo dell'ira supera tutti i limiti dell'ordine, della moderazione e della creanza e dimentica completamente se stesso, cosí bisogna che la musica dimentichi se stessa. Ma come musica . . . non deve mai cessare d'essere *musica*. Io sono passato dal *fa* (tono nel quale l'aria è scritta), non a una tonalità remota, ma ad una che le è strettamente legata; e non, comunque, al parente vicino, il *do minore*, ma al piú remoto, *la minore* ». Cosí dice Mozart in una lettera a suo padre in data 26 settembre 1781, a proposito del « Ratto dal serraglio ».

sono connesse da un processo dinamico e sviluppano un largo tema emotivo, piuttosto che da una sequenza delle fasi dell'intreccio che può sviluppare soltanto in quell'ordine definito e nella definita sequenza dettata dal senso comune.

Questo è connesso con un'altra circostanza, che cioè durante il periodo di lavoro uno raramente *formula* questi « come » e questi « perché » che determinano questa o quella scelta di « corrispondenza ». Nel periodo di lavoro la selezione fondamentale si muta, non nella *valorizzazione logica* o nella successiva analisi di analogo carattere, ma nell'*azione diretta*.

Costruisci il tuo pensiero non attraverso la deduzione, ma esponilo direttamente in inquadrature e nel corso della composizione.

Io mi rifaccio volontariamente al diniego di Oscar Wilde secondo il quale le idee di un'artista nascono « nude », e solo piú tardi sono ricoperte di marmo, vernice e rumore.

L'artista pensa direttamente in modo da manipolare le sue risorse e la sua materia. I suoi pensieri si mutano in azione diretta, formulandola non con una formula, ma con una forma.

Anche in questa « spontaneità » le leggi necessarie, le basi e i motivi indispensabili per *questa e non un'altra precisa* distribuzione dei propri elementi passa attraverso la coscienza (ed è perfino talvolta espressa ad alta voce), ma *la coscienza non si ferma a spiegare questi motivi* e passa avanti lesta *verso il completamento della struttura stessa.* Il piacere di decifrare questi « fondamenti » rimane alla post-analisi, che talvolta ha luogo molti anni dopo, quando la « febbre » dell'« atto » creativo è passata: quell'« atto » al quale Wagner al sommo della sua ascesa creativa, nel 1853, si riferiva rifiutando di contribuire a una rassegna dedicata alla teoria musicale che un suo amico aveva organizzato: « quando crei, non spieghi ».

Le leggi che governano il frutto dell'« atto » creativo non sono in alcun senso indebolite o comunque ridotte, come abbiamo tentato di dimostrare nella precedente analisi.

S. M. Eisenstein

Bibliografia

Die Wiener Genesis, Vienna, dr. Benno Filser Verlag, 1931.

Auguste Rodin: *L'Art.*

Pusckin: *Polnoje Sobranije Socinenii,* Leningrado, Academia, 1936, Vol. II, pag. 267.

Le Lettere di Mozart e della sua famiglia, ed. Emily Anderson, Macmillan, 1938, vol. III, pag. 1144.

Corrispondenza di Wagner e Liszt, ed. Scribner 1897, Vol. I, lettera n. 125, da Zurigo, 16 agosto 1853.

Teoria di Eisenstein

Il montaggio a priori, cioè la sceneggiatura di ferro, condanna i principi di Dziga Vertov, alla base dei quali, ammette Moussinac, esiste « una contraddizione teorica assai grave », in quanto non si può concepire la possibilità di applicare « un procedimento artistico di costruzione in cui gli elementi non siano artistici » (1). « La critica alla teoria di Dziga Vertov », aggiunge giustamente Margadonna, « va basata non soltanto sull'uso di elementi non artistici in un procedimento artistico (Joris Ivens e tanti altri hanno dimostrato, se pur fosse necessario, che ciò è possibile), ma nel voler ridurre il montaggio ad un procedimento scientifico: ed allora, come ben dice Charensol il genio del narratore non uguaglia quello dell'operatore. Come dire di uno pseudo-narratore che esso possiede una memoria eccellente (com'è di tanti eruditi, per esempio), ma non sa artisticamente servirsi dei suoi ricordi » (2). Tra le due teorie, quella del montaggio scientifico o arbitrario di Dziga Vertov e del montaggio a priori di Pudovkin, si inseriscono piú equilibrati e validi in sede estetica, i principi di Sergei Mikhailovic Eisenstein. « Si potrebbe dire », avverte Moussinac, « che su una medesima linea di attività, Eisenstein si piazza al centro, Pudovkin a destra e Dziga Vertov a sinistra, senza voler dare a questa raffigurazione arbitraria una qualsiasi giustificazione, ma solamente gli elementi per una discussione » (3).

Eisenstein nasce a Riga nel 1898. Figlio di un ingegnere edile, intraprende a Pietroburgo gli studi del padre. Desidera diventare pittore, ma nel 1919-20 entra nell'Accademia Teatrale di Mosca, dove incontra Meyerhold, del quale diviene scenografo e assistente. Mette in scena London e Ostrovskij. Durante la guerra fonda il « Teatro Moscovita della Cultura Proletaria » e seguendo l'esempio del maestro attinge molti elementi del suo teatro al circo e al « music-hall », introduce « inoltre nello spettacolo teatrale propriamente detto anche una parte cinematografica, sistema in cui viene poi seguito da Tairof » (4). Ben presto Eisenstein abbandona il teatro per il cinema. « Dovevo

(1) Léon Moussinac: *Le Cinéma Soviétique*, Librairie Gallimard, Paris, 1928.
(2) Ettore M. Margadonna: *Cinema ieri e oggi*, Domus, Milano, 1932.
(3) Léon Moussinac: op. cit.
(4) Ettore Lo Gatto: *Il teatro russo*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1937.

giungere al cinema », egli confessa « per realizzare i miei progetti senza essere limitato dalle scene, dal pubblico, dagli attori e da tutto il lato terribilmente artificiale del teatro. I primi film che ho potuto vedere furono quelli di Griffith: *The Birth of a Nation* e *Intolerance* » (5). Moussinac dubita comunque che la « rivelazione » venga al regista russo da quello americano; Francesco Pasinetti, in proposito, riferisce che Eisenstein è avviato al cinema da Lupu-Pick (6). Comunque i film di Griffith, l'influenza del quale appare evidente in molti teorici, hanno « caratteri in comune » con quelli di Eisenstein: si veda, in primo luogo, il « semplice ed eterno contrasto tra il bene e il male, il passato e il presente, la verità e l'errore: contrasto che conduce alla scelta della cadenza stessa del film » (7): « in particolar modo le meravigliose possibilità del montaggio », appunto, attirano Eisenstein verso il cinema.

Appassionato studioso del Rinascimento italiano, di psicologia e di psicanalisi, Eisenstein si occupa in particolar modo anche di filosofia: da Hegel a Schelling deriva appunto la sua concezione sull'arte in generale e del cinema in particolare; arte intesa come « conflitto in un'idea »: per la sua funzione sociale (in quanto la sua finalità dell'arte è quella di rendere palesi i conflitti dell'esistenza per promuovere conflitti analoghi nell'osservazione e forgiare emotivamente un concetto intellettuale concreto attraverso una collisione dinamica delle passioni in contrasto, ottenendo cosí una percezione precisa); per il suo contenuto (perché l'essenza dell'arte è costituita dal conflitto tra l'esistenza spontanea e l'impulso creatore, tra l'inerzia organica e l'iniziativa diretta ad uno scopo); ed infine per i suoi metodi. Ora il cinema è, per Eisenstein, la forma piú elevata dell'arte, e il montaggio l'« elemento basilare ». Determinare la natura del montaggio significa, in altre parole, « risolvere il problema specifico della nuova espressione ». E questa natura non si può ricercare nei principi di Dziga Vertov o di Kulpov, per i quali « unici fattori del ritmo erano il movimento proprio delle singole immagini e il metraggio di ogni pezzo ». A dimostrare erronee tali concezioni, osserva giustamente Eisenstein, basta il fatto di « considerare un oggetto dato solo in rapporto alla natura obiettiva della sua durata e considerare principio un fatto meccanico quale è unire vari pezzi di pellicola ». Il vero concetto di movimento, infatti, non deriva da un fenomeno puramente meccanico, dalla mescolanza di un antecedente col conseguente. La sensazione del movimento, la percezione di un avanzamento, di una successione cinematografica, sono generati dal conflitto della prima immagine (l'incongruenza della quale è già nella coscienza) con l'immagine successiva, « che si incontra con essa nel processo di penetrazione della stessa coscienza ».

(5) Cfr. Jean Richard: *Les grands réalisateurs russes*, in « Cinéma » (gennaio 1932). Citato dal Margadonna.

(6) Francesco Pasinetti: *Filmlexikon*, Filmeuropa, Milano, 1948.

(7) Léon Moussinac: op. cit.

« Il grado di discordanza », aggiunge Eisenstein, « segna l'intensità dell'impressione, la tensione che — insieme con questi stessi effetti prodotti dall'immagine seguente — giungono ad essere e sono i reali elementi basilari del ritmo peculiare alla cineplastica. Pertanto la caratteristica essenziale della cineplastica è il contrappunto visivo. Dai conflitti tra l'oggetto (materia prima) e l'angolo dal quale si mette a fuoco; tra un oggetto e la sua natura spaziale (distorsione ottica per mezzo di una lente); tra un processo (oggetto) e la sua durata (fotografia ultrarapida, ultralenta); tra il sistema interno (ottico) e qualche altra sfera di fatti, si giunge cosí « al limite nel quale un conflitto si produce tra l'ottica e l'acustica e dà luogo alla pellicola sonora » (sviluppo del conflitto tra il visibile e l'udibile: contrappunto). Da questo sviluppo del conflitto fra il visibile e l'udibile, nasce un nuovo contrappunto orchestrale di immagini visive e immagini sonore, che offre possibilità di piú perfette forme di montaggio, risolvendo « i complessi problemi contro i quali urta la realizzazione per l'impossibilità di trovare loro una soluzione mediante i soliti elementi figurativi »; il cafarnao esplicativo, ad esempio, che obbliga a sovraccaricare il film di scene altrimenti inutili, e il conseguente rallentamento del ritmo. Questo progresso del montaggio come mezzo espressivo, ottenuto col nuovo contrappunto, non elimina il carattere universale e internazionale del cinema: il cinema sonoro e parlato, quando al sincronismo preferisce l'ansicronismo (e si allontana pertanto dal teatro cinematografico), aumenta la sua possibilità di diffondere le idee espresse nel film. « La formazione e la considerazione delle forme cineplastiche come risultanti di conflitti, determinano la possibilità di stabilire un sistema unitario di drammaturgia viva, che studi tutti i casi possibili del problema: in generale e in particolare: un sistema della forma cinematografica e del cinema come narrazione ».

Tra i vari esempi di conflitti peculiari alla forma cinematografica, Eisenstein cita i lineari, di piani, di volumi, spaziali, di illuminazione e di durata. Al « principio epico » di Pudovkin, secondo il quale « il montaggio serve a snodare un'idea attraverso i diversi elementi proporzionati delle singole inquadrature, Eisenstein contrappone dunque un « principio dinamico »: un'idea espressa e narrata per mezzo di elementi che si succedono, ma che si manifesta come risultante della collisione di due elementi indipendenti l'uno dall'altro. Egli dunque, piú di ogni altro teorico russo,cerca nell'immagine stessa e nel montaggio i mezzi capaci di provocare le emozioni cercate. In merito è interessante riportare alcuni passi di una conferenza tenuta da Eisenstein alla Sorbona: « Lavorando in questa direzione, siamo riusciti ad assolvere il grande compito della nostra arte: innestare nelle immagini idee astratte, ridurle in concreto in qualche modo: non traducendo una idea con qualche aneddoto o con qualche storia, ma trovando direttamente nell'immagine e nella combinazione di immagini il mezzo per provocare le reazioni sentimentali previste e scontate in anticipo ». « Si tratta »,

egli continua, « di realizzare una serie di immagini composte in modo tale che esse provochino un movimento affettivo e che suscitino, a loro volta, una serie di idee. Dall'immagine al sentimento, dal sentimento alla tesi. Procedendo cosí evidentemente si rischia di diventare simbolisti: ma voi non potete dimenticare che il cinema è la sola arte concreta che sia al tempo stesso dinamica e che possa mettere in movimento le operazioni del pensiero. La dinamica del pensiero non può essere eccitata come avviene per le altre arti, che sono statiche e che possono soltanto dar la replica al pensiero senza svilupparlo realmente ». Questo compito d'eccitazione intellettuale può compiersi appunto, secondo Eisenstein, col cinema: « sarà questa l'opera storica dell'arte del nostro tempo, perché noi soffriamo di un dualismo terribile fra pensiero, speculazione filosofica pura e sentimento, emozione. Nei primi anni, magici e religiosi, la scienza era un elemento di emozione come di sapienza collettiva; poi col dualismo le cose si sono mutate; e noi abbiamo da una parte la filosofia speculativa, l'astrazione pura, dall'altra l'elemento emozionale puro. Noi dobbiamo ora compiere un ritorno, non allo stadio primitivo, che era quello religioso, ma verso una sintesi analoga dell'elemento emozionale e intellettuale ». « Io penso », conclude Eisenstein, « che solo il cinema sia capace di compiere questa grande sintesi, di restituire all'elemento intellettuale le sue sorgenti vitali, concrete ed emotive » (8).

Il montaggio viene distinto, da Eisenstein, in montaggio metrico, montaggio ritmico e montaggio sonoro. Questa semplice suddivisione tiene presente « le esigenze piú propriamente formali ed estetiche che meramente grammaticali », e non porta quindi ad uno « sterile bizantinismo ». Ha fatto bene quindi il Barbaro a contrapporla alle tabelle formulate da Pudovkin e da Arnheim (9). La teoria di Eisenstein si allontana inoltre da quella di Pudovkin per altri principi fondamentali e sostanziali. « Il soggetto per sua natura » scrive Eisenstein, « non è affatto ciò che dà forma al materiale cinematografico, ma rappresenta invece soltanto uno stadio di quel materiale, la transizione tra la scelta di un tema da parte di un artista, e la sua realizzazione visiva ». Il soggetto è « lo stenogramma di un'emozione, che si attuerà successivamente in una serie di visioni plastiche », senza che nulla in esso « condizioni la realizzazione visiva ». Pertanto viene a cadere la necessità di una sceneggiatura, in particolar modo della sceneggiatura di ferro; la quale tutto predispone sulla carta: dalle angolazioni ai movimenti di macchina e degli attori: in ogni caso essa « può dar vita ad un film quanto possano darne ai cadaveri degli annegati i numeri che alla morgue li contraddistinguono ». Contro la sceneggiatura di ferro, Eisenstein sostiene cosí la cosiddetta « novella cinematografica »: una traccia di

(8) Tale conferenza (17 febbraio 1930) è pubblicata in *La Révue du Cinéma* (1930).
(9) Umberto Barbaro: *Film: soggetto e sceneggiatura,* Edizioni di *Bianco e Nero,* Roma, 1939. (Per la tabella di Eisenstein, cfr. *Close Up* 1939.)

soggetto lunga due o tre cartelle dattiloscritte, « la descrizione della trama nella progressione e nel ritmo dei momenti emozionanti come lo spettatore dovrà sentirli », « la narrazione sintetica quale può essere fatta dopo la visione del film ». Soggettista e regista si esprimono ciascuno con una propria lingua; e il secondo lavora su questa traccia di linee fondamentali dell'azione, senza la descrizione particolareggiata delle inquadrature, delle sequenze, del montaggio. L'opera d'arte, nel film, si attua nel momento della sua realizzazione e il montaggio, attraverso il quale essa si concretizza, non può essere fermato sulla carta, né su questa può quindi esistere: il montaggio da « a priori » diventa cosí « a posteriori »: veramente creativo, in quanto l'opera del regista, nel migliore dei casi, è creazione immediata. « Tipica condizione della regía », avvertono Francesco Pasinetti e Gianni Puccini, è « la capacità d'improvvisazione che non può mancare all'artista quando viene a contatto con le fonti vive della propria ispirazione; uomini e cose che la macchina, ovvero lo strumento materiale (il pennello, la penna, il bulino) trasforma, sotto l'impulso di una visione autentica, in pezzi d'arte ». Del resto è « impossibile figurarsi un regista-artista che rimanga un fedele traduttore della sceneggiatura di fronte alla speciale realtà del teatro di posa, mai condizionabile a una previsione perfetta, e alla realtà della natura ». In ogni caso « da un punto di vista strettamente artistico, risulta senza dubbio piú interessante l'opera del regista che si esprime con immediatezza, valendosi soltanto dei mezzi tecnici esclusivi del cinema (macchina da presa, pellicola, ecc. e sopratutto del materiale plastico che soltanto la ripresa può trasformare da realtà a poesia), inventando durante la realizzazione del film stesso (inquadratura, movimento di macchina, posizione e azione dei personaggi, disposizione degli oggetti, effetti di luce e di suono), riservandosi poi, in sede di montaggio, la definitiva composizione dell'opera, cui darà quel ritmo che nasce dal montaggio e che durante la ripresa è almeno preveduto nei suoi dati essenziali ». Alla sceneggiatura, come al soggetto non si può attribuire se non il valore di proposta. « In partenza bastano, in altre parole « l'idea del tono », una predisposizione dei mezzi tecnici occorrenti e del materiale scenografico ed umano » (10).

Questi principi hanno trovato e trovano riscontro in film validissimi; da quanto abbiamo visto, risulta discutibile l'affermazione di Margadonna, secondo la quale se il metodo di Dziga Vertov condanna « in principio e in anticipo il sistema artistico di Pudovkin, esso ispira in parte Eisenstein » (11). Questa ispirazione si può ricercare semmai, in alcuni particolari come, ad esempio, il film a carattere documentario senza la necessità di attori professionisti, realizzato fuori del teatro di posa. Lo stesso Moussinac, (in *Le cinéma soviétique* dal quale Marga-

(10) Francesco Pasinetti e Gianni Puccini: *La regía cinematografica,* Rialto, Venezia, 1945.

(11) Ettore M. Margadonna: op. it.

donna attinge per il suo capitolo sui russi in *Cinema ieri e oggi*), cade nel medesimo errore. « Eisenstein », insiste il critico francese, « si affida teoricamente piú all'obbiettivo che al suo occhio, piú al meccanismo della macchina da presa che al suo sistema artistico », in quanto « gira piú volte la stessa scena, e preferisce lavorare su materiale ricco e abbondante, senza risparmio alcuno di pellicola». «Ma questo non vuol dire affidarsi al miracolismo della macchina da presa, come si affida Dziga Vertov: le inquadrature di Eisenstein non vengono « interpretate dall'obiettivo », ma sono il frutto di un'intima esperienza narrativa ed artistica », « la composizione di ogni singolo quadro », osserva Pasinetti, è « ottenuta dal rapporto tra il paesaggio naturale o la scenografia artificiale e i personaggi e gli oggetti. Trattasi per lo piú di inquadrature non determinate da positure stravaganti o cosí dette irregolari della macchina da presa » (12); sono prese a sé, ma nello stesso tempo come « parte specifica di un séguito di quadri », in funzione di un montaggio mai arbitrario.

Gli stessi film di Eisenstein, sono dunque esempi limpidi ed efficaci. E da questi film, del resto, nascono i principi teorici. Eisenstein debutta come regista cinematografico nel 1923 con *C'era un buon cavallo che non vacillava mai,* da un lavoro teatrale di Ostrovskij. Realizza un anno piú tardi *Sciopero* (1924), al quale seguono *L'incrociatore Potemkin* (1925) e *Ottobre* (*I dieci giorni che sconvolsero il mondo*: 1927): ad eccezione del primo, il tema è sempre lo stesso. « Come artista », afferma Eisenstein a questo proposito, nel novembre 1927 «potrei esprimere altre cose, e piú liberamente, della vita alla quale partecipo con i miei compagni, dell'emozione che provo partecipandovi? Non sono membro del partito comunista; ma questo non vuol dire che debbo rifiutarmi ad ordinare sullo schermo quanto sento nella potenza d'azione e di volontà delle masse, che hanno fatto e continuano la rivoluzione, e ad esprimere quei sentimenti e quelle idee di cui la nuova Russia è cosí ricca. Non è degli artisti esprimere la propria epoca? Non esiste dunque nell'U.R.S.S. altra cosa da esprimere se non i tempi rivoluzionari » (13). E', questo di Eisenstein, come del resto quello di Pudovkin, l'atto di fede di un artista, il quale non ha nulla a che vedere, almeno in quegli anni, con gli « imperativi ideologici » del cinema di Stato russo.

Alla rivoluzione guerriera segue, nell'attività pratica di Eisenstein, quella che Bardèche e Brasillac chiamano « rivoluzione pacifica »: *La linea generale* (conosciuto anche col titolo *Il vecchio e il nuovo*), viene realizzato nel 1928-29 in collaborazione con Aleksandrov. E' intanto sopraggiunto il sonoro, per studiare il quale Eisenstein si reca, con Aleksandrov e il fedelissimo operatore Tissé, in Germania in Isvizzera e in Francia.

Il cinema sonoro, come abbiamo visto, viene sostenuto da Eisenstein

(12) Francesco Pasinetti: *Eisenstein o della coerenza stilistica*, in *Bianco e Nero*, Anno IX, n. 1, marzo 1948.
(13) Léon Moussinac: op. cit.

per la possibilità di creare nuovi contrasti e nuovi conflitti. In America, dove emigra chiamato da Jesse L. Lasky, il regista russo, riprendendo l'affermazione fatta alla Sorbona, (« il cinema parlato al cento per cento è una *bêtise* »), specifica che, in particolari casi, il dialogo è « vero materiale per il film sonoro », specialmente il monologo interiore: il quale si addice piú al cinema che alla letteratura e al teatro. La letteratura è infatti « troppo inceppata dalle limitazioni della parola, e il teatro dalle limitazioni del naturalismo relativo, perché esse possano far intendere il vigore di questo mezzo ». Il monologo interiore filmico viene teorizzato da Eisenstein negli appunti scritti in occasione di un film che, per circostanze conosciute, non viene da lui diretto: *An American Tragedy*, basato sul romanzo di Theodor Dreiser. « Solo il film », scrive tra l'altro Eisenstein, « ha a sua disposizione i mezzi per presentare adeguatamente i rapidi pensieri di un uomo in preda all'agitazione... Perché solo il film sonoro è capace di ricostruire tutte le fasi e la specifica essenza del processo mentale... Come il pensiero, procedevamo ora per mezzo di immagini accompagnate dal suono sincronizzate e non sincronizzate. Poi come suono, senza forma visiva alcuna oppure con immagini riferentisi a suoni: suoni che simboleggiavano oggetti. Poi tutto ad un tratto coniando parole formulate cerebralmente e cerebralmente pronunciate, mentre sullo schermo passava un film tutto nero: una visibilità senza forme. Ora per mezzo di un linguaggio appassionato e incoerente — solo sostantivi e solo verbi — con degli zig-zag di figure senza significato che corrono via sincrone alle parole. Ora delle immagini scorrevano rapide nel silenzio assoluto... Ora i suoni erano inclusi nella polifonia. Ora delle immagini. Poi tutte e due insieme. Ora interpolandosi nel corso esterno delle cose, ora introducendo in se stessi elementi del corso esterno delle cose. Quasi rappresentando l'agitarsi del pensiero delle *dramatis personae*, il conflitto dei dubbi, degli scoppi, della passione, della voce, della ragione per mezzo del movimento ora rapido ora breve, rafforzando la differenza dei ritmi di questo e di quello e, al tempo stesso, mettendo in contrasto l'assenza quasi completa di azione esteriore con i febbrili dibattiti interiori, dietro l'impassibile maschera del volto » (14).

Allo sfortunato soggiorno americano di Eisenstein, risalgono anche le sue teorie, acute in sede estetica e psicologica, sulla limitazione o meglio sulla forma di schermo da adottare: problema di non indifferente importanza, in quanto in esso è implicito un altro problema: quello della composizione visiva. Tali teorie, oggetto prima di un memorandum e poi pubblicate in *Close Up* (15), mettono in rilievo come le composizioni verticali abbiano avuto « una parte importante nello sviluppo dell'uomo »; in quanto l'uomo, diventando « erectus », abbandonò « il basso e lo strascicante », indice di « spregevole », per

(14) *Close Up*, giugno 1933. Citazione riportata da Spottiswoode in *A Grammar of the Film*, Faber and Faber, London, 1935.
(15) Giugno 1931.

« dirigere lo sguardo nei cieli verso Dio, e manifestò la sua aspirazione con archi gotici, con guglie e finestre. Nella nuova era industriale, l'uomo ha creato tipiche forme dello spirito materialistico nei fumaioli delle fabbriche, nei grattacieli, nei piloni ». « Ma benché il verticale sia dominante, il fascino dell'orizzontale non è svanito. Gli orizzonti, le pianure e le sterminate distese delle acque fanno nascere un senso di nostalgia, portando con sé i ricordi di terre immuni dalla fretta e dalla velocità della vita moderna. Per risolvere questo conflitto, Eisenstein propone lo schermo quadrato, che tratterebbe imparzialmente composizioni le quali, per loro natura, sono verticali e orizzontali » (16). Queste teorie negano evidentemente la « proposta (fatta in un altro momento) di uno schermo estensibile » (vedi il Magnoscope).

Altri saggi originali di Eisenstein vengono pubblicati nelle riviste inglesi, e a Londra esce nel 1943, *The Film Sense* (Faber and Faber), dove raccoglie sistematicamente la materia precedentemente trattata.

In questa raccolta di saggi, Eisenstein non dimentica il problema del colore, che non può essere risolto con un immutabile catalogo di colori-simbolo: « la comprensione emotiva e la funzione del colore nasceranno dalla determinazione del tema cromatico dell'opera in coincidenza col processo pratico dei moti vivi dell'intero film. Noi obbediamo alla legge degli « assoluti significati », degli accordi tra i colori e i suoni, delle relazioni assolute tra questi e le emozioni specifiche. Ma si intende », aggiunge Eisenstein, « che noi stessi decidiamo quali colori e quali suoni saranno piú idonei ad un dato compito o a una data emozione, secondo le nostre necessità ». Per la sua analisi Eisenstein prende come esempio il giallo e arriva a valide conclusioni, attraverso ampie citazioni e disamine di opere e teorie: dal *Caffè di notte* di Vincent van Gogh a *Lo spirito della morte vigila* di Paul Gauguin, dai *Poemi* di T. S. Eliot alle *Anime morte* di Gogol, dal *Secondo autoritratto* di Rembrandt alle teorie dei colori di Goethe, da una lettera a Madame Vollard scritta da Diderot, agli studi di Gorki su Verlaine e i decadenti, dalla teoria dei colori di Rimbaud fino ad alcune considerazioni di Picasso, contenute nella lettera ai « pittori che trasformano il sole in una macchia gialla » e a quegli altri « che trasformano la macchia gialla in un sole ».

Come nel colore, vale a dire nella nuova gamma di possibilità artistiche di questo elemento contrapposta ai vincoli della composizione « bianco-grigia-nera », cosí anche nel cinema stereoscopico Eisenstein vede nuove possibilità espressive. Il film bidimensionale dà esempi piú efficaci di sovrapposizione volume-spazio, di plastica impressione unitaria tra il particolare e il generale che non gli esempi offerti dai primi esperimenti del film stereoscopico, ancora legato a troppe ristrettezze tecniche. Tuttavia le possibilità future di quest'ultima forma di cinema derivano,

(16) Dal riassunto fatto da Spottiswoode, op. cit.

afferma Eisenstein, dalla dinamicità del volume che si identifica con lo spazio, e lo spazio col volume, l'uno compenetrato dell'altro e simultaneamente esistenti: la qual cosa permetterebbe, e non soltanto su un piano, tecnico-meccanicistico, una nuova comunione tra attore dello schermo e spettatore, come certe incarnazioni «metaforiche» di questa unità tra spettatore e attore a teatro, tra autore e lettere in letteratura (17).

I metodi e i principi di Eisenstein non si conciliano, come abbiamo visto, con quelli hollywoodiani: due altri soggetti vengono bocciati. Bandito dalla California, si reca nel 1931 nel Messico per realizzare, aiutato finanziariamente dallo scrittore Upton Sinclair, *¡ Que Viva Mexico!*: un'opera in quattro parti, con prologo ed epilogo, che vuole essere l'epopea di quel paese. Dopo aver girato, privo di apparecchi sonori, sessanta mila metri di negativo, viene chiamato in Russia. Il materiale acquistato dal produttore hollywoodiano Sol Lesser, viene composto in un film, da Eisenstein non riconosciuto: *Thunder over Mexico* (*Lampi sul Messico,* 1933), mentre un'altra parte del materiale rimasto viene inserito in diversi film (18).

Ritornato in patria, Eisenstein inizia *Il prato di Bejin* (1934-37), anche questo rimasto incompiuto: il regista è accusato di essere contrario all'ideologia russa, « per aver dato, nei suoi film, un posto di primo piano all'impeto di distruzione ». Rimessosi comunque al lavoro, i suoi temi sono volti a considerare non piú la guerra nazionale, ma il passato del suo popolo: « figure di primo piano e di grandi realizzatori della storia russa ». *Aleksandr Nevskij* (1938) e *Ivan, il Terribile* (1943-46) hanno appunto come protagonisti due eroi nazionali del Medioevo e del Cinquecento, presentati anzitutto, afferma Eisenstein, come uomini del loro tempo. Ma il Comitato Centrale del Partito accusa il regista di aver erroneamente interpretato la storia, e i provvedimenti presi contro di lui lo portano ad una « confessione », nella quale ammette di essere stato tradito da dettagli privati senza importanza, che hanno posto in ombra l'obiettivo principale » (19). Comunque Eisenstein, sino alla sua morte (febbraio 1948), rimane pur sempre, come teorico e regista, « Sua Maestà Eisenstein » e, in massima parte, fedele ai suoi principi.

Guido Aristarco

(17) Cfr. S. M. Eisenstein: *O stereokino,* in *Iskusstvo Kino,* Moskva, numero 2, marzo-aprile 1948.

(18) Cfr., tra l'altro, Marie Seton: *Perché ¡ Que Viva Mexico! rimase incompiuto,* in *Cinema* nuova serie, Anno I, numero 5, 15 dicembre 1948. Articolo tratto dall'opuscolo *Eisenstein,* « Produced by The Film Section of the Society for Cutural Relations with the U.R.S.S. », London, 1948.

(19) Cfr. *Umanità,* Milano, 23 marzo 1947, riportato nella rubrica *Documenti,* di questo fascicolo.

Il problema dell'evoluzione di Eisenstein

Come intendere l'affermazione di S. M. Eisenstein: « Il *Potemkin* è il film nel quale ho fatto le maggiori concessioni al metodo teatrale »? Essa è senz'altro sconcertante, e tale da porre in dubbio, legittimamente, gran parte dei risultati raggiunti, sin qui, dalla nostra critica. Rischierebbe di capovolgere addirittura l'immagine che di Eisenstein s'è fatta non solo la saggistica, ma anche la storiografia. Nondimeno, codesta dichiarazione è sostanzialmente esatta, e ci dà la chiave di tutta l'evoluzione di Eisenstein, quindi della natura stessa del suo cinema.

Il segno piú evidente di questa evoluzione è stato l'*Aleksandr Nevskij*. Subito dopo, *Ivan il Terribile* non ha fatto altro che confermare il mutamento che ormai tutti, o quasi tutti, ravvisavano nel regista. Dal realismo focoso e violento del *Potemkin,* Eisenstein era passato ad un formalismo barocco e bizantineggiante; dal « cinematografico », ad una sorta di complessa teatralità. Coi suoi ultimi due film, da un lato sollecitò alcuni critici a rinvenirvi i sintomi d'una « terza via »; dall'altro fece decretare, con la massima tranquillità, ch'egli ormai s'era messo sul cammino dell'« opera filmata ». Forse che non aveva, proprio in quel periodo, curato una messa in scena teatrale della « Valkiria »?

Queste sono state, grosso modo, sfumatura piú sfumatura meno, le reazioni della nostra critica al *Nevskij* e all'*Ivan;* l'elaborazione di una complessa quanto ipotetica e crociana fusione delle arti, il puro e semplice disappunto, l'argomentazione di un nuovo teatralismo eisensteiniano. Ma il problema rimaneva insoluto, e tale si presenta tuttora. Forse il contributo maggiore ad una chiarificazione (il piú evidente e naturale, del resto) fu quello di Pasinetti (1), il quale richiamava l'attenzione sulla « coerenza » stilistica e formale del regista. Ma questa osservazione non risolveva il quesito dell'evoluzione di Eisenstein, anzi finiva col negarla; tuttavia precisava entro quali limiti essa fosse avvenuta.

In un panorama dedicato al cinquantenario del cinema (2), io avevo

(1) Francesco Pasinetti: *Eisenstein o della coerenza stilistica,* in *Bianco e Nero,* IX, 1 marzo 1948.

(2) Glauco Viazzi: *Un Festival per il cinquantenario del cinema,* in *Costume,* n. 2, marzo-aprile 1946.

usato un criterio estetico che mi pareva permettesse il raggiungimento di buoni risultati critici. Esso derivava, d'altronde, dall'esperienza dei quaranta film proiettati a Milano, al cinema Alcione, in un Festival dedicato — appunto — alla ricorrenza. Avevo distinto due fondamentali modi di fare cinema: quello della « narrazione nei fatti », e quello della « narrazione di fatti ». Vi era, alla base di questa concezione, un evidente residuo della teoria letteraria circa l'*engagement*, e un ingenuo tentativo di porre su basi realistiche anziché idealistiche la teoria stessa. Ritengo che questo criterio fosse nettamente insufficiente, in quanto dualistico e rigido, e, soprattutto, in quanto non teneva conto dei processi di sviluppo dei singoli registi entro le circostanze tipiche in cui tali processi si erano prodotti. Talché il problema della diversità tra il *Potemkin* e l'*Ivan*, veniva ad esser risolto cosí: il *Potemkin* rientra nella categoria delle « narrazioni nei fatti », e l'*Ivan* in quella delle « narrazioni di fatti ». Veniva in tal modo radicalmente rotta la continuità di Eisenstein, ed è quanto mi fu obiettato, sostenendo che, se in *Ivan* vi era formalismo e barocchismo, l'origine di questi elementi andava cercata nel *Potemkin* stesso. Questa giusta osservazione, però passò inosservata, e a torto; si comprende, d'altra parte, quali nuovi problemi e prospettive ponesse nei riguardi di Eisenstein. Ne trovai in seguito una conferma nella dichiarazione di Eisenstein, citata poc'anzi: ormai il problema non poteva essere piú ignorato. Ma come risolverlo?

Se la critica, sin qui, fosse stata meno schematica e settaria, se essa avesse indagato a fondo la natura del cinema eisensteiniano, la soluzione sarebbe stata immediata e agevolissima. La critica invece — e soprattutto quella italiana — ha sempre posto l'accento sulla scoperta di linguaggio che Eisenstein aveva fatto, o andava facendo, confondendo cosí linguaggio con arte, e sintassi con stilistica (un errore nel quale, per esempio, il Balázs palesemente non era caduto). E il risultato? Proprio allorché si riteneva di aver definito l'arte eisensteiniana, *Aleksandr Nevskij* e *Ivan Groznij* venivano a porre tutto sul tappeto un'altra volta. Perché? Perché in realtà non era stata individuata la reale natura di quell'arte; volendola analizzare in astratto, fuori dalla storia e dalle esperienze del regista, la si era semplicemente smarrita per via. Dato che il materiale critico esistente, e il metodo usato sino ad allora, si manifestavano inadeguati a risolvere il problema, era giocoforza investigarlo da un altro punto di vista: quello delle concrete circostanze della nascita del cinema eisensteiniano, e dell'indagine delle sue varie fasi di sviluppo.

Vi è un punto della storia di Eisenstein che la critica ha sempre trascurato (3), presa dalla sua bella foga di linguistica o di ampie e

(3) Salvo, per quel ch'io sappia, Jean Mitry (*Sur le style d'Eisenstein*, in « Ciné-Club », n. 5, mars 1948), il quale, però si limita a un accenno (« L'influence de Meyerhold... est à la base de l'art d'Eisenstein, considéré sous son aspect

sintetiche definizioni complessive: ed è l'iniziale attività teatrale di Eisenstein al « Proletkult » con Meyerhold. Errore gravissimo.

L'influenza di Meyerhold su Eisenstein è stata assai grande, e di eccezionale importanza. Anche se non si è esercitata nei termini esclusivi di un'azione da soggetto a oggetto; anche se si è, poi, sviluppata in quanto lavoro comune, strade parallele, nondimeno essa è uno dei fattori centrali della natura dell'arte di Eisenstein.

Questa influenza si riferisce anche al linguaggio, alla grammatica e sintassi eisensteiniane, non solo alla concezione generale dell'arte e ai suoi risultati. Il cinema di Eisenstein è l'*equivalente* dell'evoluzione di Meyerhold.

Nel teatro sovietico, Meyerhold portava la rottura delle tradizioni del « Teatro dell'Arte » e dell'« Aleksandrinskij », in una direzione di costruttivismo e bio-meccanicismo. Per Meyerhold l'attore era puro materiale nelle mani del regista, e quel che gli richiedeva era una eccezionale preparazione scenica entro i limiti di una concezione bio-meccanica. Per Meyerhold, l'attore non aveva una sua individualità e personalità, ma andava considerato alla stregua dei vari elementi scenografici, luministici e ritmici della messa in scena. Di conseguenza, tutto il teatro andava risolto dall'esterno, costruttivisticamente. Il regista coordinava e creava lo spettacolo, non riconoscendo al testo una sua specifica natura. Egli radunava semplicemente vari frammenti in un nuovo complesso esclusivamente retto dalle sue concezioni e intuizioni.

Non diversamente Rodcenko creava, in quegli anni, le sue « costruzioni »; non diversamente Tatlin aveva realizzato la maquette del suo « Monumento alla Terza Internazionale »; soprattutto, non diversamente lavoravano gli artisti dell'Esposizione 5 × 5 = 25: Rodcenko, Popova, Stepanova, Exter e Vesnin. Piú tardi, al Teatro Meyerhold, le scenografie di *Le Cocu magnifique* (Popova) e *La morte di Tarielkin* (Stepanova) rientravano integralmente nella tendenza costruttivista. E con analoghe concezioni lavorava, al « Proletkult », Eisenstein (4). Parzialmente, analoga sarà, poco dopo, l'impostazione dei registi del « collettivo » F.E.X.: Kosinzev, Trauberg, Yutkevic.

Ora, allorché Eisenstein passò dal teatro al cinema, non fece che tradurre, nelle forme caratteristiche di quest'ultimo, le ideologie artistiche e la pratica registica di Meyerhold, sempre nell'ambito del movimento costruttivista.

Meyerhold sosteneva — e realizzava — l'assoluta priorità del regista sul testo, sull'attore, sui collaboratori tecnici. Parimenti Eisenstein, sosteneva — e realizzava — l'assoluta priorità del regista sul testo, sull'attore, sui collaboratori tecnici. E' da questa base meyer-

la plus géneral »), per poi cadere nel luogo comune di considerare il *Nevskij* e l'*Ivan* come film tendenti all'« opera cinematografica ».

(4) Cfr. *Theatre in Soviet Russia* di André Van Gyseghem, Faber and Faber, London, s. d., pag. 137-138.

holdiana che nasce la sua teoria del montaggio, e in termini radicalmente costruttivistici. Alla base del cinema eisensteiniano vi sono le singole immagini, formalisticamente perfette, ma sostanzialmente, in sé, inerti e inespressive (o troppo espressive, il che fa lo stesso: questa è, del resto, la contraddizione basilare di ogni formalismo). Al montaggio creatore tocca dar loro vita e significato (concezione, codesta, comune anche a Kulesciof e a Pudovkin, in quegli anni: senonché Pudovkin si allontanò decisamente da quella via, o quanto meno cercò di farlo. Ne testimonia una sua dichiarazione a proposito della *Madre*: « Soprattutto, cercavo energicamente di allontanarmi dalle vie aperte da Kulesciof e Eisenstein. Non vedevo la possibilità di adottare l'espressione secca e inerte ch'essi erano usi adoperare; al contrario, solo l'uomo m'interessava, ma nella misura in cui faceva parte di un insieme, e nella misura in cui recava in sé la possibilità di spiegare l'atmosfera, delucidare lo svolgimento degli avvenimenti storici »); cosí come alla base del teatro meyerholdiano vi erano singoli elementi spersonalizzati cui il regista conferiva, col ritmo scenico, vitalità e significato. Meyerhold richiedeva ai suoi attori una recitazione bio-meccanica, vale a dire la soppressione spirituale della vita personale, e la sottomissione acrobatica del corpo alle « leggi del comportamento »; e che cosa, se non proprio questo, chiedeva ai suoi attori Eisenstein, nel *Potemkin*, sulla base, anche, dei suoi studi sulla « riflessologia condizionata » di Pavlov?

In questo senso va intesa la profonda osservazione autocritica di Eisenstein: « E' nel *Potemkin* che ho fatto le maggiori concessioni al metodo teatrale ». Esatto: però, *al metodo teatrale meyerholdiano*. E sarebbe meglio specificare: *alla concezione ideologico-artistica del teatro meyerholdiano*, affinché non si cada nell'errore di confondere « metodo » con « linguaggio » in senso stretto, e accusare larvatamente Eisenstein di contraddizione in termini. In altre parole (c'è proprio bisogno di dirlo?), « metodo meyerholdiano » non significa assolutamente « teatro fotografato ».

Non so se un'analisi comparata Meyerhold-Eisenstein sia stata fatta dalla critica sovietica, tuttavia trovo nel Leonidov (5) una posizione che sta a dimostrare la conoscenza di questo processo. Il Leonidov riscontra l'unitarietà delle concezioni teoriche di Eisenstein sia per quanto riguarda il cinema, che per quanto si riferisce al teatro: « Al Teatro Proletkult, Eisenstein proclamò la sua teoria del " montaggio delle attrazioni ", teoria che applicò *tanto al teatro che al cinema* (6). Questo montaggio era, per Eisenstein, un complesso di " irritazioni " sociali e fisiche combinate in un certo modo e capaci di condurre lo spettatore nello stato " emozionale-ideologico " (7) voluto dal regista.

(5) Oleg Leonidov: *Les Maîtres du Cinéma* in « La Littérature soviétique » n. 9, Moscou, 1947.

(6) Il corsivo è mio (G. V.).

(7) Si tratta, insomma, della celebre frase: « dall'immagine al sentimento, dal sentimento alla tesi ».

Il pubblico non può e non deve rimanere semplice spettatore d'una *pièce* o di un film, diceva Eisenstein, e con un calcolo preciso di combinazioni artistiche giungeva a emozionare e interessare il pubblico allo spettacolo che si svolgeva sulla scena o sullo schermo, per mezzo di impressioni inattese ».

E' evidente l'identità tra questa teoria, e quella meyerholdiana, non solo sul piano concettuale e artistico, ma altresí su quello ideologico.

Ma l'identità della concezione ideologico-artistica dei due registi cela in sé i presupposti di una differenziazione. Innanzitutto, la natura stessa del mezzo cinematografico crea codesta differenziazione: il cinema non è *un*'immagine, o l'interpretazione di un'immagine: è *l*'immagine. Onde il suo radicale realismo, che neppure il formalismo piú oltranzista riesce a soffocare. Per questo il *Potemkin* è tanto meno formalistico delle messe in scena di Meyerhold. Poi, bisogna tener presenti i temi prescelti da Eisenstein: talmente diversi da quelli meyerholdiani; lotta di classe, in *Sciopero;* insurrezione, nel *Potemkin;* rivoluzione, in *Ottobre;* lotta « tra il vecchio e il nuovo », in *La linea generale*. Vi è, in Eisenstein, un interesse per la storia degli uomini, per i processi storici, che in Meyerhold manca assolutamente, da *Le Cocu magnifique* alla *Signora dalle camelie.*

Per questo il *Potemkin* (per brevità lo assumo come termine di riferimento costante) è pieno di vita, è un film ove si realizza la fusione tra realismo e romanticismo: in ciò, del resto, risiede la causa profonda della sua « novità » nell'arte cinematografica, da qui deriva il fatto che sia tuttora valido (mentre tali non sono piú le messe in scena di Meyerhold), e spiega come abbia grandemente influito, sia positivamente che negativamente, su tutto un settore del cinema sovietico successivo.

Nondimeno, è proprio nel *Potemkin* che son contenuti, in embrione, gli elementi basilari del formalismo eisensteiniano. Un'osservazione interessante aveva già fatto, a suo tempo, Jacques Spitz, allorché parlava della « premeditazione » di certe inquadrature eisensteiniane. Ma si pensi all'analisi figurativa del *Potemkin* che fece il Nielsen, di Eisenstein collaboratore e allievo; si vedrà l'ampiezza di tale posizione critica. L'analisi al riguardo potrebbe essere assai lunga, ma forse basterà fare, qui, un esempio soltanto. Che cosa è la « sequenza dei leoni », se non costruttivismo simbolista meccanico, nella completa accezione meyerholdiana del termine?

Ora, se si analizza passo passo l'evoluzione di Eisenstein, si vedrà come codesti elementi di formalismo meyerholdiano (specifico: assenza di formalismo non vorrà mai dire inquadrature mal composte, male angolate, mal riprese. Un'inquadratura ben composta, bene angolata, ben ripresa, non è formalismo. Formalismo vorrà sempre dire, anzitutto, una ben determinata concezione ideologico-artistica) siano andati sempre piú sviluppandosi, e come, parallelamente, questo sviluppo abbia introdotto nel cinema eisensteiniano una contraddi-

zione, sollecitando il regista a risolverla nella direzione di una ricerca realistica. Si pensi a *Ottobre*: siamo già sul piano del *Nevskij*. Il Nielsen ha analizzato minuziosamente il processo di composizione di un'inquadratura del film: giustappunto, dalla prima soluzione, ch'è di tipo realistico, Eisenstein e Tissé sono passati alla quarta, di tipo formalistico, risolta per agire, in modo « ideologico-emozionale », sullo spettatore (8). Caratteristica, questa, ancor piú evidente e palese ne *La linea generale*: la sequenza della scrematrice finisce col diventare, in fin dei conti, un pezzo di cinema astratto. Qui il bio-meccanicismo della recitazione è evidentissimo: quei volti illuminati violentemente, pittoricamente, in modo « irreale », passano *di colpo* da un'espressione all'altra, mutano radicalmente. Perché? Perché Eisenstein, tra le due successive espressioni, ha inserito pezzi di montaggio relativi alla scrematrice, e ingenuamente crede di aver risolto, in modo ritmico-figurativo, quel che, essendo un processo psicologico, andava risolto psicologicamente. Sicché quei contadini di Eisenstein non risultano contadini, ma marionette, l'astrazione del contadino; proprio come in Meyerhold, i personaggi non erano mai uomini, ma marionette bio-meccaniche.

E qual'è, intanto, l'evoluzione di Meyerhold? Essa è assolutamente identica a quella di Eisenstein, e giunge all'esaurimento di ogni vitalità artistica. La concezione teorica di entrambi diviene sempre piú realizzazione ideologica: e il formalismo di Meyerhold e il misticismo di Eisenstein entrano in profonda contraddizione con la storia e la società. Reagiscono entrambi allo stesso modo: cercano di svilupparsi sulla via del realismo, Meyerhold mettendo in scena Tretiakof, Selvinskij e Bezimenskij; Eisenstein realizzando *Il prato di Bejin*.

Come Eisenstein aveva finito con l'andare contro la storia, e con l'allontanarsi dal popolo cosí Meyerhold si trovava a non aver piú né pubblico né credito. Gli spettatori disertavano il suo teatro, egli era giunto all'*impasse*. Scrive in proposito il Macleod (9): « But proletarian life had outstripped him, into regions of human dignity, and endeavour – where there are hearts as well as muscles, and heads as well as hearts. Not the softened heads of the pre-Revolutionary middle-class, nor the addled heads of the pre-Revolutionary workers and peasants, but a new people altogether, living a different kind of life, and different kinds of lives — Socialist individuals. If Tairof's plastic man never existed, neither did Meyerhold's bio-mechanical man. Meyerhold was now non-Revolutionary, old-fashioned, out of touch with the times. So he lost cast, and company, and audience, and in due course theatre too ».

Giunti al punto estremo della loro crisi, come risolvono i loro

(8) Vladimir Nilsen: *The Cinema as a Graphic Art*, translated by Shephen Garry, Newnes Ltd., s. d., pag. 32-33.

(9) In *The New Soviet Theatre*, George Allen and Unwin Ltd., London, 1945.

problemi Eisenstein e Meyerhold? Sulla base di un nuovo tentativo di realismo, cercato attraverso lo sfarzo, la grandiosità, gli elementi figurativi piú tipici, maestosi, evidenti. *Aleksandr Nevskij* è l'*equivalente* della meyerholdiana messa in scena di *Mascherata* di Lermontov al Teatro Pusckin di Leningrado (1938). La stessa ampiezza figurativa, la medesima ricerca di realismo e, sostanzialmente, il medesimo risultato. Si rinnova forse Eisenstein, col *Nevskij?* Solo parzialmente. Dice ancora, in proposito, il Leonidov: « Nei suoi ultimi film, Eisenstein pare aver rinunciato alla sua " teoria dei modelli ", dato che fa recitare attori professionisti di teatro e di cinema. Ma, in realtà, gli attori sono ancora, in questi film, subordinati al processo del montaggio, e quest'ultimo rimane, come prima, l'elemento preponderante della regía di Eisenstein, questo maestro dei grandi problemi e delle ampie generalizzazioni pittoresche e ritmicamente musicali ». E si rinnova forse decisamente Meyerhold, con *Mascherata?* Ancor meno di quanto non si sia rinnovato Eisenstein. Scrive il Macleod: « This cinema-method is immensely enriched by the human feeling Meyerhold has now acquired. But by all accounts he cannot get his actors to express it... It may be that Meyerhold's idea are still too schematic, still too dehumanised, to allow full expression ».

Tuttavia, è proprio col *Nevskij* e con *Ivan il Terribile* che Eisenstein compie il suo maggior lavoro in direzione del realismo. Ora egli, per quanto subordini ancora l'attore al montaggio e alla composizione figurativa, pone al centro del film la personalità umana, e le attribuisce sensibilità, emozioni, intelletto. Ora il suo cinema ha un personaggio, ha conquistato l'uomo, e il suo problema centrale consiste nella fusione tra personaggio e ambiente, nel raccordo, nell'amalgama di tutti gli elementi che sono in giuoco. Questa fusione è tentata col metodo del formalismo figurativo, col ricorso al barocco e al bizantino, alla stilizzazione: ed ecco la ragione dell'insuccesso parziale del *Nevskij*, dell'*Ivan Groznij*. Eisenstein cerca di risolvere, con mezzi formalistici, un problema d'indole storica risolvibile solo coi mezzi del realismo. Alcuni ritengono che la soluzione eisensteiniana fosse la sola possibile, vale a dire che il film storico debba essere, necessariamente, stilizzato. Questa posizione deriva da un apriorismo teorico, ed io non la condivido perché constato che è contraddetta dai fatti. *La Marseillaise* di Jean Renoir è un film storico: e non è stilizzato. *Suvorov, Admiral Nakhimov* di Vsevolod Pudovkin sono film storici: e non sono stilizzati. Evidentemente, nella teoria della stilizzazione c'è qualcosa che non va; e il problema andrebbe studiato radicalmente.

Nonostante la fusione non raggiunta, per complessità e ricchezza di temi, di indagini, di tentativi, *Aleksandr Nevskij* e *Ivan Groznij* sono assai piú innanzi sulla strada del realismo che il *Potemkin* o *La linea generale*. E' proprio nei suoi ultimi film che Eisenstein si è maggiormente allontanato dai metodi teatrali meyerholdiani.

Ora, questa soluzione del problema dell'evoluzione di Eisenstein non va intesa come un radicale capovolgimento delle posizioni della critica tradizionale. In altre parole, non voglio recisamente affermare che Eisenstein sia davvero e completamente realista in *Aleksandr Nevskij* e in *Ivan Groznij*, e davvero e completamente formalistico nel *Potemkin* e ne *La linea generale*. Sarebbe un radicalismo estremista troppo paradossale. Nondimeno, credo che la vera natura del cinema eisensteiniano risieda appunto in questa continua contraddizione, in questa perenne dialettica tra formalismo e realismo, tra metodo costruttivista bio-meccanico meyerholdiano e metodo materialista dialettico, di realismo socialista. La soluzione dei problemi di Eisenstein credo vada cercata nella dinamica complessa e interagente delle sue due tendenze centrali: il materialismo meccanicistico da un lato, e l'umanesimo socialista dall'altro. E' da questo substrato filosofico-ideologico che nascono le sue qualità e i suoi difetti, i suoi lati positivi e quelli negativi: insomma, il processo di sviluppo (e quindi la natura reale) della sua arte.

Glauco Viazzi

Note

L'estetica marxista ed il pericolo dell'astrattezza

In un notevole saggio che costituisce il nucleo del volume apparso nel 1948 in Germania (Essays über Realismus, *Aufbau Verlag, Berlin*), *Georg Lukács ha posto in termini esatti la funzione dell'avanguardia artistica secondo i canoni del marxismo.*

« *Nel vero realismo — asserisce il filosofo ungherese — si prefigura una tendenza durevole della realtà, non immediatamente palese ma perciostesso obiettivamente assai piú importante: si prefigura cioè l'uomo nei suoi molteplici rapporti con la realtà e, piú precisamente, ciò che vi è di duraturo in questa ricca molteplicità. Si individua inoltre e si forma una tendenza evolutiva che al momento della prefigurazione esisteva soltanto allo stato embrionale e che non poteva ancora palesare, sul piano sociale e su quello umano, tutte le sue qualità obiettive e soggettive.* La grande missione storica dell'avanguardia letteraria consiste nell'afferrare e nel prefigurare queste tendenze sotterranee. *Soltanto l'evoluzione può dunque stabilire se un dato scrittore è realmente d'avanguardia, dimostrando che egli ha esattamente individuato e prefigurato con durevole efficacia le qualità fondamentali, le tendenze evolutive e le funzioni sociali di determinati tipi umani. Dopo quanto è stato detto finora non dovrebbe piú essere necessario riaffermare che ad una simile avanguardia possono soltanto appartenere i realisti piú significativi* ».

Questa è — com'è facile comprendere — la concezione piú avanzata ed « estremista » che si possa dare del realismo, o quanto meno — se non si vuole ipotecare il futuro — la piú avanzata ed « estremista » che sia stata finora. Qui il realismo non è piú soltanto inteso come un riflesso autentico della realtà attuale, ma assolve anche ad una funzione chiaramente anticipatrice di una realtà futura che oggi non è ancora individuabile. A ben guardare, la seconda posizione non è che uno sviluppo coerente della prima, in quanto l'autenticità del realismo deve logicamente misurarsi in base all'esattezza e all'efficacia con cui riflette tutta la realtà compresa nel quadro che vuol tracciare, e quindi anche quegli elementi della stessa realtà che si trovano ancora allo stato embrionale. Riflettere la realtà nel profondo, e non superficialmente, significa anche scoprire nella realtà i segni premonitori di una realtà futura che da quella attuale prenderà le mosse.

Sono da notare subito le due conseguenze fondamentali che discendono da una simile posizione critica. La prima consiste in una drastica divisione del mondo in due, in una rigorosa distinzione fra realismo e non realismo, fra (se mi si concedesse l'immagine barocca ma non inadatta in questo campo) l'emisfero della luce e l'emisfero delle tenebre. In definitiva, fra gli scrittori che anticipano una realtà di là da venire, prefigurandone gli aspetti ed i tipi umani (come dice Lukács), e gli scrittori che restano impigliati negli elementi caduchi o già sorpassati o prossimi a scomparire della realtà a contatto della quale essi vivono. Alla distinzione idealistica fra arte e non arte si contrappone un'altra distinzione — altrettanto piú rigorosa — fra passatismo e progresso o, se vogliamo, fra verità e non verità. Si osservi che un principio di questo genere, in partenza tutt'altro che privo di fondamento di esattezza, può trasformarsi in una formula di valore assoluto che non tarderebbe ad impacciare i movimenti del critico per spingerlo sino alla totale immobilità. La distinzione del principio potrebbe rendere sempre meno necessaria la discussione ed avallare giudizi formulati a priori *senza ricerca di conferma: non è detto che ciò debba sicuramente avvenire, ma sarebbe assurdo nascondersi che esistono non poche probabilità che ciò avvenga. Resta da stabilire se, sostituendo a quella specie di armatura di ferro che è la distinzione idealistica un'altra e perlomeno altrettanto ferrea armatura, il metodo critico risulterà, per cosí dire, avvantaggiato o svantaggiato, migliorato o peggiorato. Se la comprensione dell'opera d'arte sarà maggiore o minore, piú completa o meno completa. (Ci si può infine chiedere se non sia doveroso cercare, oltre queste due, un'altra via di comprensione che si studi di eliminare quanto di arbitrario è insito nelle due vie oggi in fiero contrasto fra di loro. Ma qualcuno obietterà che qui si vuole la conciliazione degli inconciliabili.)*

La seconda conseguenza è implicita nell'affermazione di Lukács per cui « soltanto l'evoluzione può stabilire se un dato scrittore è realmente d'avanguardia », se cioè la sua opera è da considerarsi valida o meno. Portando (e non si dica che non è possibile) il concetto al limite, la validità di uno scrittore, la sua funzione di avanguardia potrebbero essere fatte dipendere unicamente dalle sue doti « profetiche », dalla sua maggiore o minore perspicacia nell'antivedere gli sviluppi futuri del momento storico in cui è chiamato a vivere. In questa forma, il nuovissimo principio estetico si riallaccerebbe pari pari a certe grossolane affermazioni ormai di dominio comune che tendono a risolvere i problemi secondo formule intuitive e vecchie di secoli. Qualcosa di simile si può trovare in certi saggi letterari comparsi recentemente su riviste sovietiche: si vedano per esempio « Note sull'etica e l'estetica » di Y. Elsberg (La littérature soviétique, *febbraio 1947), le quali — dopo un'analisi peraltro acuta di alcuni classici della letteratura russa dell'ottocento e delle opere piú significative nate nel clima della rivoluzione e della grande guerra patriottica — concludono in*

questo modo: « *Le opere dei nostri piú grandi scrittori dimostrano che in Russia la letteratura ha sempre avuto la visione precisa ed il sentimento profondo del destino storico del popolo. L'edificazione della società socialista ha creato una nuova solida base che consente di realizzare nella vita dei popoli del Paese dei Soviet l'unità dell'etica e dell'estetica, di raggiungere lo scopo cui tendevano gli spiriti maggiori della Russia* ».

Detto questo, rimane indubitabile un fatto, che molti ancora si ostinano a non vedere: la necessità di accogliere per quel che valgono gli strumenti di indagine che la concezione di Lukács (e, in genere, di quella che s'usa chiamare estetica marxista) ha messo a disposizione della critica. Ignorarli sarebbe ridicolo. Specialmente quando si tratti di esaminare opere che risentono la diretta influenza di quella concezione. E' perfettamente nel giusto Glauco Viazzi quando, nel documentato ed esauriente saggio sul « *Cinema sovietico del dopoguerra* » (Bianco e Nero, *luglio* 1949), *afferma*: « *Cercare l'arte per l'arte in film che invece* vogliono *essere la negazione piú radicale dell'arte per l'arte, porterebbe automaticamente ad un discorso irreale. Il critico invece deve sempre fare i conti con la realtà: altrimenti essa gli si rivolterà contro, lo smentirà d'improvviso con una brusca schiacciante rivelazione, ne frantumerà tutti gli a-priori* ». *Ma, si badi, l'affermazione, può anche essere capovolta ed essere applicata — con altrettanta esattezza — a coloro che intendono cercare unicamente ciò che l'estetica marxista cerca, in opere che* vogliono *essere altra cosa.*

Non solo. Ma quel « *vogliono* » *inserito nella prima e nella seconda affermazione può far nascere equivoci, se non lo si inquadra nel modo che gli si addice. Giacché, oltre a ciò che i film vogliono essere,* conta ciò che i film sono. *Spesso in contrasto con ciò che vogliono essere. Avrà certo un sapore lapalissiano, sarà un'ingenuità un'aggiunta di questo genere, eppure non è mai stata necessaria come ora. Un discorso critico* « *irreale* » *può nascere non soltanto dall'atteggiamento denunciato da Viazzi, ma anche da un aprioristico irrigidirsi su schemi e formule ai quali si dia un valore assoluto. L'astrattezza che ne deriverebbe alla critica sarebbe anche piú grave.*

Fernaldo Di Giammatteo

Documenti

Sulla biografia di Eisenstein

Sappiamo molte cose sul cinema russo, grazie anche agli studi di alcuni scrittori occidentali, ma ben poco conosciamo della vita dei cineasti russi. Difficile stabilire i loro caratteri, se non nella manifestazione della loro opera; impossibile, spesso, stabilire il rapporto che intercorre fra autore del film e film (quel conflitto, cioè, su cui Pasinetti riteneva che dovessero basarsi le storie del cinema di domani). Molto è stato scritto, ad esempio, sull'opera di Eisenstein, sul dramma da lui vissuto di fronte alla scomposizione e contraffazione di ¡ Que Viva Mexico !, *in America, e di* Ottobre *in Russia (di entrambi i film rifiutò la paternità) ma quali sono i documenti, simili a quelli di Marie Seton o di Herman G. Weiberg, che possano dire della vera posizione spirituale, della situazione ambientale, della pressione psicologica, che toccarono in sorte a questo artista?*

In una rivista israelita americana, democratica e programmaticamente internazionalista, Commentary *(marzo 1949, vol. VII n. 3, pubblicata mensilmente dall'American Jewish Committee a New York e diretta da Elliot E. Cohen) leggiamo per caso uno scritto di Waclaw Solski intitolato* La fine di Sergei Eisenstein (Caso storico di un artista sotto una dittatura) *che dà vivo un quadro della personalità del regista e della sua fine. La testimonianza del Solski, che ha lavorato alla Sovkino in un periodo in cui vi si trovava anche Eisenstein, ha un fervido accento di verità: non risparmia le critiche al cinema hollywoodiano — preso a paragone — come a quello sovietico. Riferisce episodi inediti che hanno il sapore della autenticità, e interpreta i fatti senza tendenziosità.*

Fa di Eisenstein un quadro che molti di noi, suoi ammiratori incrollabili, ci eravamo già fatto. Esso, tuttavia, non può non sorprendere, se messo a confronto con quella sorta di confessione pubblicata sotto forma di lettera ai direttori di Cultura e vita, *di Mosca, e ripubblicata integralmente anche da* L'Umanità *di Roma del 16 marzo 1947. Da una parte il « mea culpa » netto, e che non lascia adito a dubbi, del disciplinato soldato; dall'altra il quadro pittoresco, spesso ribelle e beffardo, di un artista. Dove rintracciare il senso vero dell'ultimo dramma di Eisenstein?*

Presentiamo i due scritti ai nostri lettori, l'uno nella presentazione datane dal quotidiano romano (Il « Mea Culpa » *di S. M. Eisenstein* — Il senso della realtà storica mi ha tradito), *l'altro nella versione compiuta da Guidarino Guidi.*

M. V.

Lettera ai direttori di "Cultura e Vita,,

« E' difficile immaginare una sentinella che si perda talmente nella contemplazione delle stelle da dimenticare il suo posto. E' difficile immaginare un carrista immerso nella lettura di un romanzo di avventure mentre ferve la battaglia. E' difficile pensare che possa esistere un operaio metallurgico il quale, invece di dare tutta la sua attenzione alla massa di metallo fuso che scende nelle forme, si distragga dal suo lavoro per seguire le immagini della sua fantasia. Essi sarebbero una cattiva sentinella, un cattivo carrista, un pessimo operaio. Ma soprattutto ognuno di loro sarebbe un cattivo soldato.

« Nell'esercito sovietico e nella massa operaia russa non esistono cattivi soldati.

« Sembra dunque impossibile che durante il duro periodo nel quale avremmo dovuto dare la prova piú severa della realtà sovietica, cattivi ed indegni soldati siano stati scoperti sui fronti di battaglia della letteratura e dell'arte.

« Leggendo e rileggendo la decisione del Comitato Centrale del partito sul film *Ivan, il Terribile,* io mi soffermo su questa domanda: « Come si possono spiegare i numerosi casi di produzione di film errati o falsi? Come hanno potuto, direttori sovietici della fama di Comrades Lukov, Eisenstein, Pudovkin, Kosinzev e Trauberg sbagliare mentre nel passato avevano creato dei film di grande valore artistico? ».

« Non posso lasciare senza risposta questa domanda. In primo luogo abbiamo sbagliato perché nel fervore della creazione artistica di un lavoro, noi artisti abbiamo dimenticato talvolta le grandi idee che la nostra arte è tenuta a servire. Alcuni di noi hanno dimenticato la lotta incessante che si svolge in tutto il mondo contro gli ideali e l'ideologia sovietica. Noi non ci siamo resi conto in quel momento dell'onorifico compito di battaglia educativa che spetta alla nostra arte negli anni di duro lavoro necessari per costruire quella società comunista cui è interessato tutto il nostro popolo.

« Il Comitato Centrale ci ha fatto giustamente rilevare che l'artista sovietico non può essere leggero e irresponsabile davanti ai suoi doveri. I lavoratori del cinema devono studiare seriamente e profondamente quando si accingono a creare. Il nostro errore principale è stato quello appunto di non aver corrisposto con il nostro lavoro creativo a quanto ci veniva chiesto.

« Come una cattiva sentinella, ci siamo soffermati su particolari

non essenziali e di secondaria importanza, dimenticando l'oggetto principale e abbandonando cosí il nostro posto. Abbiamo dimenticato che l'obbiettivo principale dell'arte è il contenuto ideologico e la verità storica. Come un cattivo operaio metallurgico, noi, artisti dalla mente svagata, abbiamo permesso che il prezioso flusso creativo si rovesciasse nella sabbia e si disperdesse in rigagnoli inutili. Questo ci ha portato a difetti ed errori nei lavori da noi creati.

« Un tempestivo e serio ammonimento del Comitato Centrale ha ammonito noi artisti sovietici dall'inoltrarci piú innanzi lungo questa pericolosa e fatale via che conduce ad un'arte vuota e priva di ideologia per quanto riguarda l'arte stessa, nonché verso una degradazione creativa.

« La decisione del Comitato Centrale ci fa ricordare con nuovo vigore che all'arte sovietica è stato conferito uno dei posti piú onorifici nella lotta decisiva dell'ideologia nazionale contro l'ingannatrice ideologia del mondo borghese. Ogni nostra azione deve essere subordinata ai compiti di questa lotta.

« Nella seconda parte di *Ivan, il Terribile* abbiamo travisato la verità storica, rendendo cosí il film di scarso valore e sbagliato dal punto di vista ideologico.

« Noi sappiamo che Ivan, il Terribile, era un uomo dalla volontà di ferro e dal carattere d'acciaio. Deve questo escludere nel far rivivere la personalità dello Zar la possibilità che esistessero in lui dei dubbi? E' difficile pensare che un uomo il quale compí imprese fino allora mai udite e senza precedenti non abbia mai esitato su come doveva agire a seconda delle circostanze. Ma potevano questi probabili dubbi oscurare la funzione storica di un personaggio come Ivan quale lo si è presentato nel film? Può essere che l'essenza vera di questa poderosa figura del secolo XVI si personificasse proprio in quei dubbi e non nella sua lotta senza compromessi contro i dubbi stessi o nei suoi ininterrotti successi come uomo di Stato? Forse che con ciò il fulcro della nostra attenzione cesserà di essere la figura di Ivan il creatore, di Ivan il costruttore di una nuova Russia unita e potente, di Ivan il distruttore inesorabile di quanto ostacolava le sue imprese progressive?

« Il senso della verità storica mi ha tradito nella seconda parte di *Ivan, il Terribile*. Dettagli privati senza importanza e privi di caratteristica hanno posto in ombra l'obiettivo principale. La rappresentazione dei dubbi è passata lentamente in primo piano mentre il carattere volitivo dello Zar ed il compito da lui assolto in senso cosí storicamente progressista ha finito per scivolare fuori del campo dell'attenzione. Ne é risultata cosí un'impressione falsa ed errata sulla figura di Ivan. La decisione del Comitato Centrale la quale mi accusa di una errata interpretazione che tradisce la verità storica, afferma che nel film Ivan è raffigurato come « una specie di Amleto abulico e debole ». Quest'accusa è giusta e solidamente fondata.

« Alcune delle impressioni, storicamente errate, sull'epoca e sul regno di Ivan, il Terribile, che affiorano nel mio film, erano molto diffuse nella letteratura pre-rivoluzionaria. Questo è particolarmente esatto per quanto riguarda la presentazione nel film della guardia personale dello Zar (oprichniki). Lavori di classici del marxismo sulle questioni storiche hanno dimostrato, e messo a disposizione di tutti noi, una valutazione positiva e storicamente corretta dell'opera progressista svolta dalla guardia del corpo di Ivan. Alla luce di questi lavori non avrebbe dovuto essere difficile superare l'errata presentazione della guardia del corpo contenuta negli scritti del principe traditore Andrea Kurbskij. Avrebbe dovuto essere facile scoprire quanto vi era di tendenzioso nelle descrizioni sull'attività di Ivan lasciate a noi da storici che furono spie al servizio delle Potenze occidentali, come Taube e Kruse o l'avventuriero Henry Staden. Ma era assai piú difficile superare quei residui ancora vivi nel nostro essere, e presenti sotto forma di rappresentazioni puramente immaginarie, formati dai ricordi di letture giovanili come il romanzo « Il principe d'argento » di Alexei Konstantinovic Tolstoi o il vecchio romanzo « Koudeyar ». (Questo Tolstoi non ha nulla a che fare né con il commediografo Alessio né con il romanziere Leone, morto nel 1875.)

« Nel film gli « oprichniki » progressisti sono stati raffigurati come una banda di degenerati che ricordano gli appartenenti al Ku Klux Klan. Il Comitato Centrale ha, giustamente, condannato questa volgare deformazione della verità storica.

« Conformandosi alla decisione del Comitato Centrale, tutti coloro che lavorano nel campo artistico dovrebbero giungere alla conclusione che è di capitale importanza porre fine ai loro atteggiamenti ispirati a leggerezza e a irresponsabilità per quanto riguarda il loro lavoro. Noi dobbiamo subordinare in pieno la nostra attività creativa nell'interesse supremo dell'educazione del popolo sovietico, soprattutto della gioventú, e non allontanarci di un passo da questo obiettivo.

« Noi dobbiamo apprendere e assimilare il metodo Lenin-Stalin di intuizione profonda della vita vera e della storia cosí pienamente e cosí profondamente da poter superare tutti i residui e tutti i ricordi di antiche nozioni le quali, benché da tempo bandite dalle nostre coscienze, tentano ostinatamente e maliziosamente di infiltrarsi nelle nostre opere non appena il senso di vigilanza, pur desto nella fatica creativa, diminuisce per un istante di intensità.

« Ciò rappresenterà una garanzia: il nostro cinematografo potrà eliminare tutti gli errori e gli sbagli ideologici e artistici che gravano come un pesante carico sulla nostra arte in questo primo anno del dopoguerra. Ciò garantisce che in un futuro assai prossimo la nostra cinematografia saprà di nuovo creare dei film di alto contenuto ideologico, in tutto degni dell'epoca staliniana.

« Noi lavoratori dell'arte dobbiamo tutti interpretare la dura e giusta critica mossa al nostro lavoro con la decisione del Comitato Cen-

trale come un appello alla piú ampia, la piú ardente e la piú efficace attività, un appello a noi maestri dell'arte perché compiamo il nostro dovere verso il popolo, lo Stato ed il partito sovietico, creando dei film di elevato contenuto ideologico e artistico ».

S. M. Eisenstein

La fine di S. M. Eisenstein

Nel 1925 io lavoravo per il Sovkino a Mosca in qualità di consigliere per la produzione cinematografica destinata al mercato estero. Mi trovavo in Russia da poco.

Un giorno vennero nel mio ufficio tre uomini. Uno di costoro era basso, grassoccio, dagli occhi penetranti e vivi, con una fronte insolitamente alta e una massa di capelli irti. Uno strano sorriso semi-sarcastico non abbandonava mai la sua faccia. La sua voce aveva un suono stridulo spiacevole. Tutto in lui era tondeggiante: la testa, la faccia, il corpo, e persino le braccia e le gambe. Questo fu il mio primo incontro con Eisenstein.

Era con lui il suo operatore, lo straordinario Eduard Tissé, un lettone che prima di diventare uno dei piú grandi operatori viventi era stato pittore. Il terzo visitatore era l'assistente di Eisenstein — ora regista anch'egli — Grigori Aleksandrov, il quale aveva iniziato la carriera cinematografica in una maniera alquanto inusitata. Aleksandrov era infatti un equilibrista sulla corda in un circo, quando, una sera, ebbe una brutta caduta. Per caso, quella sera, Eisenstein, che era un appassionato frequentatore di circhi, si trovava fra il pubblico. Commosso dall'incidente Eisenstein si interessò al giovane equilibrista e da quel momento in poi furono amici inseparabili.

« Ho sentito dire che voi dovete visionare i film scelti per essere mostrati a quei marci borghesi occidentali », disse Eisenstein, chiocciando ironicamente. « Bé, che ne direste del mio *Potemkin?* Non lo capiranno, ne son certo, ma potrebbe piacergli lo stesso. Spesso alla gente piace quello che non capisce ».

« Perché credete che non lo capirebbero? » chiesi.

« Perché non lo ha capito neppure il Sovkino », rispose Eisenstein. « L'avete visto voi il mio *Potemkin?* Benché la trama non aderisca esattamente alle correnti politiche che si sono svolte recentemente in questa terra benedetta dal cielo, vi posso assicurare che è un film eccellente ».

Io ero entrato a far parte del personale del Sovkino solo da pochi giorni e ignoravo tutto sul film di Eisenstein. Egli me ne raccontò la storia. Alla prima proiezione, *Potemkin,* che in seguito sarebbe stato riconosciuto dal mondo intero come uno dei piú grandi film mai realizzati, era stato giudicato, dal Comitato Direttivo del Sovkino, completamente privo di valore e perciò si era deciso di non programmarlo né in Russia né all'estero. Era stato relegato nella cosiddetta « *morgue* »

insieme a tanti altri film-aborti. Poco dopo, in seguito alle pressioni di Eisenstein, era stato proiettato in uno dei teatri di Mosca, con una pubblicità quasi nulla e con un misero accompagnamento musicale (*Potemkin* era un film muto). Il film non ebbe affatto successo e dopo una brevissima programmazione fu di nuovo inscatolato nella « *morgue* ».

« Il Sovkino ha fatto l'impossibile per stroncare il mio film », continuò Eisenstein. « E' vero, sí, che al pubblico il film non è piaciuto molto, ma questo si deve al NEP (1). Quelli del NEP, piuttosto che vedere un film serio, preferirebbero vedere sullo schermo delle ragazze nude. Ma io non appartengo al NEP e non mi interesso alle ragazze ».

Grigori Aleksandrov uscí improvvisamente in una breve risata, ma si trattenne subito e arrossí. Non capii di che cosa ridesse. Né la strana condotta di Aleksandrov mi fu chiara fin quando non seppi, qualche tempo dopo, ciò che tutti a Mosca sapevano.

Promisi ad Eisentein di vedere il suo *Potemkin*. E lo visionai in una soffocante saletta di proiezione al Sovkino. Il film era aggiuntato male: ogni pochi minuti si spezzava. Forse è questa la ragione per cui *Potemkin* non mi dette subito quell'impressione che ne ricevetti piú tardi allorché potei vederlo regolarmente in un cinema pubblico. Tuttavia, anche allora, in quella soffocante saletta di proiezione, mi resi conto che si trattava di un'opera di enorme valore artistico e che il regista aveva introdotto nuovi metodi rivoluzionari di montaggio e di ripresa fotografica. Compresi anche l'allusione di Eisenstein alle « nuove correnti politiche ».

Nel campo cinematografico il NEP era tutto impegnato nel tentativo di far dimenticare il triste passato. Il Sovkino aveva in programma un gran numero di commedie leggere sulla falsariga di quelle di Hollywood e preparava alcuni film storici affatto diversi dal *Potemkin*. Si volevano presentare Pietro il Grande, Caterina la Grande, ecc., in una luce « obiettiva » — e, in quei tempi, « critica » — ma il vero intendimento di quei film era di sollevare il morale del popolo stanco delle efferatezze della rivoluzione e della guerra civile, mostrandogli lo splendore delle vecchie corti imperiali.

Vladimir Mayakovsky, il famoso poeta sovietico, vide il *Potemkin* con me. Un suo amico, il poeta Assajev, ne aveva scritte le didascalie, e Mayakovsky appoggiava sempre i suoi amici. Subito dopo la visione, Mayakovsky ed io ci recammo a trovare il presidente del Sovkino, Konstantin Scvedscikov, elemento del partito che una volta, prima della rivoluzione, aveva nascosto Lenin in casa sua. La cosa era però avvenuta molto prima e, allora, nel 1925, Scvedscikov era divenuto un

(1) NEP - Nuova Economia Politica. Introdotto nella Russia sovietica nel 1921, questo organismo doveva attenuare le restrizioni sull'iniziativa privata, onde permettere alla nazione di riprendersi dopo le devastazioni avvenute nella prima guerra mondiale e nella guerra civile che era seguita.

burocrate sovietico con pronunciate abitudini borghesi. Non sapeva nulla di cinema, ma gli piacevano i prodotti che Hollywood mandava a Mosca con la speranza di crearsi un mercato russo. Il Sovkino comprava pochissimi film americani, ma Scvedscikov passava ore intere a goderseli nella saletta di proiezioni, e piú i film erano stupidi e banali, piú gli piacevano. Era leggermente antisemita e provava antipatia per Eisenstein che nelle conversazioni private egli chiamava « il Nobile di Gerusalemme ».

Mayakovsky prese a parlare per primo e come al solito parlò con voce tonante, facendo piombare sonori pugni sul tavolo e battendo il pavimento con il pesante bastone che allora portava con sé. Esigeva che Scvedscikov esportasse immediatamente il *Potemkin* e gli disse che sarebbe passato alla storia come un farabutto se non l'avesse fatto. Scvedscikov cercò piú volte di aprir bocca, ma non ci riuscí. Nessuno poteva dire una parola quando parlava Mayakovsky. Il tono della sua tirata fu piuttosto drammatico. Quand'ebbe finito, si volse per andarsene.

« Avete finito? » chiese Scvedscikov. « Perché se avete finito, vorrei dire alcune parole anch'io ».

Mayakovsky si fermò sulla soglia e con grande dignità ribatté: « Non ho affatto finito, ancora; e non finirò se non fra cinquecento anni almeno. Gli Scvedscikov vanno e vengono, ma l'arte rimane. Ricordatevelo! ».

E con questo uscí definitivamente. Io rimasi nella stanza e cercai di ragionare con il mio principale in termini piú pacati: invano. Fu solo piú tardi, causa le pressioni di un gruppo sempre piú numeroso di scrittori e giornalisti, oltre che di influenti elementi del partito cui era piaciuto il film, che il Sovkino si decise finalmente a spedire il *Potemkin* a Berlino.

Un compositore tedesco, W. Meisel, scrisse una partitura speciale per il film e la « prima » berlinese di *Potemkin* fu un trionfo. Dopo questo primo successo il film fu proiettato di nuovo a Mosca, e questa volta i giornali sovietici furono cosí pieni delle critiche laudative di Berlino e il pubblico si interessò talmente al film che la seconda « prima » di Mosca attirò una folla strabocchevole. Altri trionfi seguirono. Dopo la « prima » americana di *Potemkin* a New York, Eisenstein fu salutato come il regista del piú grande film che fosse mai stato realizzato e divenne famoso in tutto il mondo nello spazio, si può dire, di un giorno.

Chi scrive non può rivendicare alcun merito nell'aver reso possibile tale successo, ma son lieto di aver almeno tentato di aiutare Eisenstein, poiché quel tentativo segnò l'inizio della mia amicizia con uno degli uomini piú interessanti e piú dotati del nostro tempo.

Sergei Mikhailovic Eisenstein era nato a S. Pietroburgo nel 1898, figlio di un armatore benestante. Era studente dell'Istituto d'Ingegneria Civile di San Pietroburgo (oggi Leningrado) quando scoppiò

la prima guerra mondiale, e due anni dopo andò al fronte come soldato scelto. Dopo la Rivoluzione rimase nell'esercito dove organizzò e diresse alcuni gruppi teatrali di dilettanti. Quindi si trasferí a Mosca e ben presto divenne lo scenografo-capo del Teatro Proletkult, per il quale disegnò le scenografie di moltissime commedie, la maggior parte delle quali erano delle brevi *pièces* di propaganda senza grande valore artistico.

La prima commedia per la quale Eisenstein disegnò le scenografie s'intitolava *Anti-Gesú*. La parola « anti » si ritrova anche nel titolo della seconda commedia messa in scena dal Proletkult: *Anti-gas* (gas anti-venefico). Ma il pubblico si stancò presto delle commedie propagandistiche e il Teatro Proletkult cominciò a mettere in scena commedie piú serie, *Macbeth*, *Casa Cuorinfranto* e *Il Messicano* (ridotta da un racconto di Jack London), anche per le quali Eisenstein disegnò le scene.

Nel 1923, egli non solo disegnò le scene per *Ascolta, Mosca,* ma la diresse anche. *Ascolta, Mosca* era stata scritta da Sergei Tretiakov che fu poi « liquidato » nelle epurazioni del 1936-37. La commedia ebbe grande successo.

Fu in quell'epoca che a Mosca venne organizzato il Sovkino e che la produzione dei film del Sovkino ebbe inizio su larga scala. Il palcoscenico, sia pure quello professionale, era divenuto troppo limitativo per Eisenstein. E questi decise di fare dei film. Ma voleva farli in maniera diversa da quella corrente e sognava di una macchina da presa « che potesse vagare nel tempo e nello spazio », e credeva fermamente che la realizzazione di un film fosse principalmente un problema matematico, il quale, pertanto, poteva e doveva esser risolto con metodi matematici. « Io considero la realizzazione di un film nella stessa maniera con cui considererei l'installazione di un sistema idrico », dichiarò allora Eisenstein (articolo di Evelyn Gerstein in *Theatre Guild Magazine,* febbraio 1930). In un'intervista disse di avere tre idoli: Marx, Pavlov e Freud. E una volta pensò anche di realizzare una versione cinematografica di *Das Kapital* di Marx.

Ricordo una conversazione ch'io ebbi con lui alcuni anni dopo: dev'essere stato nel 1926 o 1927. Allora Eisenstein stava rileggendo tutti gli scritti di Freud e si trovava in uno stato d'entusiasmo, l'unico stato, sia detto incidentalmente, che gli facesse abbandonare per un poco quel suo modo semi-ironico di esprimersi. Mi disse allora come qualsiasi opera di Freud contenesse migliaia di idee rivoluzionarie per film e che egli non riusciva a capire come si potessero fare dei film, o anche scrivere delle poesie, senza studiare Freud.

« E Pavlov? » gli chiesi. « Lo considerate ancora come uno dei vostri tre idoli? ».

« Certo », mi rispose, e mi raccontò di alcuni interessanti esperimenti, basati sulla teoria dei riflessi condizionati di Pavlov, che egli stava conducendo allora all'Istituto del Cinema di Mosca di cui era

uno dei professori. Di questi esperimenti si mostrava entusiasta come di Freud.

Io gli feci notare come la teoria di Pavlov fosse difficilmente conciliabile con quella di Freud. Secondo Freud la nostra condotta doveva essere spiegata con fatti ed eventi che avevano avuto luogo nella nostra infanzia e che erano stati relegati nell'inconscio, mentre Pavlov sosteneva che i riflessi condizionati erano *ereditari;* in altre parole, ogni nostra azione può esser causata da fatti legati non alla nostra vita individuale, bensí a quella dei nostri antenati.

Ma il corso di pensieri di Eisenstein aveva preso un'altra direzione ed egli cominciò a raccontarmi della discussione che proprio quel giorno aveva avuto con un elemento del partito che lo aveva criticato perché i suoi film non mostravano mai individualmente gli eroi della Rivoluzione, ma soltanto le masse. « L'ho messo a terra con il testo dell'Internazionale », disse Eisenstein. « A quanto pare non ci deve mai aver riflettuto sopra. Nessuno ci darà la libertà, né Dio, né lo zar, né un eroe, ecco cosa dice l'Internazionale. Nessun eroe! Il culto degli eroi, inoltre, o di qualsiasi altro essere individuale, mi è sempre parso osceno, asiatico e immorale. Non lo farei mai, mai! » Dieci anni dopo, o poco piú, Eisenstein avrebbe realizzato *Aleksandr Nevskij* e *Ivan, il Terribile*. Ma quello che disse a me allora, fu detto, senza alcun dubbio, con assoluta sincerità.

Il suo primo film s'intitolava *Sciopero* e con quello vinse un premio all'« Exposition des Arts Décoratifs » del 1925 a Parigi, ma in Russia il film ebbe soltanto un successo normale. Il film aveva come argomento uno sciopero in una fabbrica russa prima della Rivoluzione e si avvaleva di attori non professionisti, ovvero tutte le parti erano recitate da elementi reali (2), la maggior parte dei quali erano veri lavoratori che avevano preso realmente parte a veri scioperi durante il regime zarista. Il film era disuguale: alcuni episodi erano eccellenti, ma in altri appariva evidente come Eisenstein stesse ancora cercando a tastoni nuovi metodi di espressione. Che avrebbe trovati in *Potemkin,* il suo film seguente.

La storia di *Potemkin* ebbe inizio dal suggerimento che Nina Agadzhanova-Sciutko dette ad Eisenstein di realizzare un film sulla mal riuscita rivoluzione russa del 1905. Nella sua concezione originaria, il film avrebbe dovuto esser composto di sei episodi separati e avrebbe dovuto esser pronto per il 1925, ventesimo anniversario della rivoluzione del 1905.

L'ammutinamento dei marinai della corazzata *Potemkin* nel Mar Nero doveva essere solo uno dei sei episodi. Molte scene che erano incluse nelle altre parti furono girate per prime. Ma quando Eisenstein cominciò a realizzare l'episodio della *Potemkin* a Odessa e a Sebastopoli, si accorse che il materiale di questo episodio era infinitamente

(2) Nel testo originale: *amateurs;* nell'accezione inglese, naturalmente.

superiore al materiale degli altri cinque e decise di concentrarsi su questo solo e di ampliarlo. Pertanto scrisse la sceneggiatura completamente *ex novo* e lasciò perdere gli altri cinque episodi.

Potemkin è forse l'unico film che sia mai stato realizzato, il quale, dopo quasi un quarto di secolo, ha il potere di impressionare con la stessa forza incisiva con cui impressionò la prima volta che fu proiettato. Quasi tutti gli altri film li sentiamo datati, e non per gli argomenti che trattano o per il loro svolgimento, ma per la loro tecnica. La tecnica cinematografica ha infatti compiuto dei passi cosí grandi e rapidi, negli ultimi vent'anni, che i film risultano datati in brevissimo tempo. Ma la tecnica cinematografica di *Potemkin* era in anticipo sul suo tempo ben piú di un quarto di secolo.

Lo stile di Eisenstein si basava essenzialmente su tre principi: il montaggio, il « dinamismo » e quello che lo stesso Eisenstein definisce « la sincronizzazione dei sensi ». Il creatore del montaggio fu Lev Kulesciof che insegnò la tecnica cinematografica tanto ad Eisenstein quanto a Pudovkin. Nel suo libro sul montaggio, Pudovkin scrisse che nessun altro regista poteva esser paragonato a Kulesciof. « Noi », egli scrisse, « facciamo soltanto dei film. Kulesciof ha fatto il cinema mondiale ». Kulesciof fu colui che diede una classica dimostrazione del montaggio spiegando che quando sullo schermo viene mostrato il volto di una donna e subito dopo un panorama ben noto di Parigi seguito da un'altra inquadratura del volto della donna, la conclusione automatica cui giungiamo è che la donna deve essere senz'altro a Parigi, mentre in realtà essa può anche essere stata cinematografata, poniamo, a Mosca. Il montaggio può quindi creare nuovi « fatti » che non esistevano prima. « Due fotogrammi diversi di qualsiasi genere, combinati assieme », scrive Eisenstein, « determinano inevitabilmente un nuovo concetto derivante da quella loro giustapposizione ». Ma questi fotogrammi « devono essere selezionati fra tutti quelli suscettibili di uso in modo che la loro giustapposizione faccia sorgere nello spettatore, tramite la percezione, l'immagine piú completa del tema che si vuole esprimere » (Sergei Eisenstein: *The Film Sense*, 1942).

Il principio del « dinamismo » è un po' piú difficile a spiegarsi. « Un'opera d'arte intesa dinamicamente », scrive Eisenstein « si riduce essenzialmente a un processo di disposizione d'immagini, tramite la percezione, nello spettatore ». Che sembra abbastanza comprensibile, ma non è. Per spiegare il suo concetto, Eisenstein ci dice per prima cosa che cosa è un'« immagine ». Per esempio: una data posizione delle lancette di un orologio fa sorgere in noi l'idea di una data ora del giorno. Ma talvolta, se siamo troppo preoccupati o agitati, noi guardiamo le lancette dell'orologio senza leggere l'ora da quelle segnata. In tal caso le lancette sono soltanto una « rappresentazione », non un'« immagine » del tempo. Non basta vedere le lancette; perché ci si renda conto dell'ora che è, nella nostra percezione materiale deve svolgersi un certo processo. Tale processo, secondo la descrizione di Eisenstein,

si svolge nel modo seguente: una data posizione delle lancette sul quadrante fa nascere in noi delle « rappresentazioni » connesse a quella posizione. Pertanto la posizione delle lancette che segnano le 5 del pomeriggio richiamerà alla nostra mente varie « rappresentazioni »: l'ora di punta delle sotterranee, la chiusura dei negozi, ecc. L'*immagine* delle ore 5 pomeridiane si compone invece di tutte quelle immagini individuali e diverse che vengono a costituire la sequenza completa dell'intero processo; ma la nostra mente « condensa » il processo e il risultato è che « la catena dei vari elementi individuali scompare e istantaneamente si ha una associazione immediata fra la figura geometrica formata dalle lancette sul quadrante e la nostra percezione dell'ora ». Questo è quanto accade nella nostra vita di tutti i giorni. Ma la prassi della vita è diversa dalla prassi nell'arte. Per raggiungere un risultato simile in arte, si deve « ri-condensare » il processo, o, come dice Eisenstein, l'arte deve « rivolgere tutta la perfezione dei suoi metodi al processo in se stesso ». Cosí colui che guarda, invece di « ricevere il risultato figurativo di un processo già conchiusosi », « viene a seguire il processo nel mentre che questo processo si sta svolgendo ».

Il principio « dinamico », asserisce Eisenstein, può essere applicato a tutte le arti: anche alla pittura. Che può essere un'asserzione leggermente azzardata; ma non vi è dubbio che il principio sia valido nei riguardi della realizzazione cinematografica. Tale principio è rintracciabile in tutti i film di Eisenstein, e specialmente in *Aleksandr Nevskij*. La battaglia sul lago Peipus, in quel film, vi viene infatti rappresentata a mezzo di centinaia di dettagli: pezzi di ghiaccio, il cielo con le sue tonalità grigie, le armi dei cavalieri teutoni e cosí via.

Nel vedere il film, noi « condensiamo » tutte queste immagini, non le *vediamo* piú nel senso usuale della parola, e tuttavia, nel risultato finale, esse fanno sorgere in noi quelle sensazioni che il loro creatore voleva farci provare. E invece di far semplicemente uso dell'immagine, come ci accade allorché guardiamo l'ora sul quadrante dell'orologio, noi assistiamo alla creazione di un'immagine e delle sue caratteristiche.

Il terzo principio di Eisenstein è « la sincronizzazione dei sensi », intesa come opposta alla sincronizzazione « fisica » o « meccanica ». Quando vediamo una rivoltella sparare e udiamo contemporaneamente il colpo, abbiamo una sincronizzazione « meccanica » o « fisica ». Ma è anche una sincronizzazione « oggettiva ». L'artista, però, non può essere oggettivo; deve vedere tutto attraverso il prisma soggettivo delle proprie emozioni. Fra una « sincronizzazione fisica » e una « sincronizzazione dei sensi », come la intende Eisenstein, c'è la stessa differenza che esiste fra la fotografia di una persona e il ritratto di quella stessa persona dipinto da un'artista. La fotografia può essere molto piú esatta e somigliante del ritratto dipinto dall'artista, ma non potrà mai agire sulle nostre sensazioni, poiché solo un'opera d'arte può irradiare e far sorgere delle emozioni. Perciò, nella realizzazione cinematografica non è affatto necessario — eccettuato per la parola parlata — che l'imma-

gine corrisponda esattamente alla colonna sonora. Al contrario! L'artista, senza tener alcun conto della realtà « oggettiva », deve disporre le immagini e il sonoro in modo tale che la loro unione o interdipendenza susciti nello spettatore le emozioni desiderate.

Eisenstein mi raccontò una volta, come, poco dopo la proiezione di *Potemkin* negli Stati Uniti, alcuni produttori di Hollywood avessero installato nei loro stabilimenti dei metronomi perché qualcuno aveva detto loro come la grandezza di *Potemkin* fosse dovuta al fatto che il film era stato concepito e realizzato « ritmicamente ». Il che toccò le vette dell'idiozia; e, manco a dirlo, i metronomi non ebbero il minimo effetto sui film di quei produttori. Ma anche un'applicazione piú esatta delle teorie di Eisenstein avrebbe giovato a Hollywood assai poco. Eisenstein era soprattutto un grande artista, e grandi artisti si nasce, non si diventa. Le sue teorie possono aiutarci a comprendere come egli realizzasse i suoi film, ma è molto dubbio che possano insegnarci a farli.

Per un breve periodo dopo il successo incredibile di *Potemkin*, Eisenstein fu l'uomo piú felice del mondo. Aveva provato l'efficacia delle sue teorie e aveva — o almeno credeva di avere — a portata di mano i mezzi per creare molti altri film rivoluzionari, sia nel contenuto che nella forma. Eisenstein non era mai stato un bolscevico iscritto al partito — anzi, non appartenne mai ad alcun partito politico — ma credeva sinceramente che la Russia fosse l'unico paese al mondo in cui un'artista potesse creare liberamente, seguendo soltanto i moti della propria coscienza e senza tener in alcun conto la « cassetta » o i comuni denominatori del gusto del pubblico.

Tre anni piú tardi i suoi castelli in aria crollarono in seguito al suo nuovo film *Ottobre*.

Ottobre fu proiettato in America sotto il titolo *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*. Il titolo era stato ripreso dal famoso libro di John Reed, ed era uno dei primi resoconti pubblicati in inglese che gettasse una luce di simpatia sui veri fatti della rivoluzione bolscevica. (In Russia il libro è stato messo al bando da anni. Trozky e molti altri bolscevichi liquidati durante i Processi di Mosca vi sono nominati di continuo, ma non vi si fa parola di Stalin.)

Ottobre di Eisenstein non era una versione cinematografica del libro di Reed — e probabilmente il titolo americano gli fu dato per ragioni pubblicitarie — ma Eisenstein si giovò certamente del libro di Reed come di altro materiale. E creò un film bellissimo e imparziale sulla rivoluzione russa. Ma solo pochissime persone poterono vederne l'edizione originale.

Allorché il film fu terminato, il Sovkino, per mezzo del già citato Konstantin Scvedscikov, suggerí ad Eisenstein di togliere il personaggio di Trozky. Eisenstein si rifiutò. Per quanto egli non avesse reso pubblico il suo rifiuto, tutti, nei circoli bene informati, ne erano a conoscenza, ed erano anche a conoscenza del fatto che alcuni zelantissimi

giovanotti erano stati incaricati di « montare » *Ottobre* senza tener conto del parere di Eisenstein. Detti fatti furono conosciuti anche in questo paese (gli Stati Uniti). In una lettera pubblicata nel *Modern Monthly* del luglio 1933, Herman G. Weinberg dice: « E' verissimo che Eisenstein non ha riconosciuto la versione mutilata de *I dieci giorni che sconvolsero il mondo,* quella dalla quale sono stati tolti gli episodi riguardanti Trozky... *I dieci giorni* senza gli episodi di Trozky non avevano piú alcun significato, come documento storico. Ciò bastò perché Eisenstein si rifiutasse di riconoscere la versione evirata del suo film ».

Ma quando i suoi amici gli chiesero di rendere pubblico il suo disconoscimento di *Ottobre* — la qual cosa, nella Russia sovietica di allora, era ancora possibile — egli non poté risolversi a farlo, e finí nel compromesso.

Ma un compromesso con la propria coscienza non è mai agevole per un grande artista, e quasi sempre lascia delle cicatrici. Questa, forse, è la ragione per cui il film che Eisenstein realizzò dopo *Ottobre* fu assai piú debole di *Sciopero,* di *Potemkin* e di *Ottobre.* S'intitolava *La linea generale* (proiettato in America con il titolo *The Old and the New* — Il vecchio e il nuovo) e trattava alquanto superficialmente dei cambiamenti che la rivoluzione aveva apportato ai villaggi russi mostrando in adoranti dettagli le nuove macchine agricole, familiarissime agli americani e ai popoli di molti altri paesi assai tempo prima che esse diventassero il simbolo di rivoluzione dei contadini russi. Tutto il film si sdilinquiva in un'interminabile peana in onore di trattori, caseifici moderni, vacche pasciute e tori vigorosi. Ma i caseifici moderni e l'agricoltura scientifica in se stessa hanno poco a che fare con una rivoluzione in quanto tale, e la stampa sovietica non mancò di farlo notare ad Eisenstein. Alcuni critici, abbastanza acuti da presentire quello che si stava maturando nel loro paese, attaccarono Eisenstein anche per la sua critica alla burocrazia sovietica (in *La linea generale* vi è un passaggio « per stacco » fra una macchina per scrivere nell'ufficio di un burocrate e una mitragliatrice: milioni di parole inutili uccidono gli sforzi che il popolo russo compie con il suo duro lavoro nei villaggi).

Poco dopo, Eisenstein ricevette un'offerta da Hollywood. Il governo sovietico non si oppose alla sua andata in America, forse lieto di sbarazzarsi di lui per qualche tempo: Eisenstein era divenuto troppo difficile a manovrare. Si era alla fine del 1929.

Eisenstein venne a Hollywood, assunto dalla Paramount a 3.000 dollari la settimana e con un contratto che gli permetteva di scegliersi i soggetti. Diversi soggetti che la Paramount gli suggerí furono da lui rifiutati. Quindi egli avanzò una sua proposta: trasportare in film *Una tragedia americana* di Theodor Dreiser. La proposta fu accettata, ma la sceneggiatura che Eisenstein scrisse non lo fu. Altre proposte di Eisenstein ebbero lo stesso destino. Ben presto Eisenstein si rese conto che per lui non era piú facile realizzare dei film a Hollywood di

quel che non lo fosse stato a Mosca. Mosca voleva da lui dei film saturati di sottintesi politici che non gli garbavano affatto e Hollywood gli richiedeva film senza idee rivoluzionarie bensí con un forte richiamo di cassetta.

Eisenstein fece scadere il suo contratto con la Paramount e ne firmò uno con Upton Sinclair, il quale costituí una società a carattere monopolistico, la Mexican Picture Trust, e inviò Eisenstein nel Messico a girare *¡ Que viva Mexico!* un film sulla rivoluzione del 1910.

Per Eisenstein, il momento piú importante della realizzazione di un'opera cinematografica era il montaggio. Dei 65.000 metri (200.000 piedi) girati nel Messico, egli doveva sceglierne circa 2.300 (circa 7.000 piedi) — che è la lunghezza media di un film normale — e con questi « montare » il film nella sua forma definitiva. Ma proprio mentre si accingeva al lavoro di montaggio, venne richiamato a Mosca e quindi dovette abbandonare il film incompiuto. La società di Sinclair offrí l'intero blocco di 65.000 metri al governo sovietico per 100.000 dollari, ma i russi si rifiutarono di acquistarlo. Infine, un produttore americano, Sol Lesser, agendo per conto della Mexican Picture Trust e senza il beneplacito di Eisenstein, montò una sua versione del film che fu proiettata con il titolo *Thunder over Mexico* (*Lampi sul Messico*). Questa versione non valeva molto ed è certo che non recava traccia alcuna delle idee che Eisenstein aveva inteso esprimere. Molti scrittori e cinematografari americani protestarono per questa versione mutilata e a New York venne formato un « Comitato Internazionale di Difesa per il film messicano di Eisenstein », con filiazioni in tutti gli Stati Uniti, nel Messico, a Cuba e in Europa. Ma tutto fu inutile; non si poteva fare umanamente nulla per creare una versione piú autentica.

Eisenstein tornò a Mosca nel 1932 pieno di nuove idee, risoluto a mantenersi estraneo alle beghe interne del partito e su un terreno neutrale. Quando si trovava ancora in America, aveva proposto al Sovkino la realizzazione cinematografica della famosa commedia di Ostrovskij *C'è abbastanza semplicità in un saggio*, da lui già una volta messa in scena per il Teatro Proletkult. La proposta fu accettata entusiasticamente, ma, a quanto pare, solo perché Eisenstein ritornasse in patria. Appena rientrato in Russia, infatti, la sua idea venne immediatamente scartata e tutte le proposte da lui susseguentemente avanzate ebbero la stessa fine: il Sovkino le rifiutava con la stessa rapidità con cui le aveva rifiutate Hollywood. Su ordini ricevuti dalle sfere superiori, la stampa sovietica prese ad attaccare Eisenstein, accusandolo di individualismo, di incapacità a « comprendere il significato storico dell'epoca, ecc. ». Lo scopo era di fargli capire come egli dovesse fare soltanto ciò che gli veniva detto di fare, altrimenti niente. Eisenstein era ostinato e finse di non comprendere. Cosí, un giorno, venne licenziato e l'ingresso agli stabilimenti del Sovkino gli venne interdetto.

Il « ravvedimento » di Eisenstein richiese ben cinque anni durante i quali egli rimase inoperoso. Nel 1937 era domato. Secondo alcune fonti normalmente attendibili, Stalin ebbe una lunga conversazione con lui, e immediatamente dopo Eisenstein cominciò a lavorare a un nuovo film, *Aleksandr Nevskij*. L'anno seguente, nel 1938, il film veniva proiettato al pubblico.

Aleksandr Nevskij narra della resistenza opposta dai moscoviti all'invasione dei Cavalieri Teutoni della Croce nel 1242. E' un film altamente patriottico, ma la sua bellezza è monumentale, apassionale e di una freddezza estrema. Con questo film Eisenstein confermava ciò che una volta aveva detto circa il suo metodo di procedere nella realizzazione di un film: come, cioè, egli considerasse la realizzazione di un'opera cinematografica nella stessa identica maniera dell'installazione di un sistema idrico. *Aleksandr Nevskij* è l'opera splendida di uno splendido tecnico dell'arte, ma non di un artista. E quale magnignifico tecnico fosse, Eisenstein lo dimostrò nella grande scena drammatica della battaglia sul lago Peipus, che fu « girata » nel pieno di una torrida estate moscovita, in uno spazio di appena 300 metri quadrati, mentre sullo schermo pare che la scena sia stata « girata » in pieno inverno su un grande lago ghiacciato. Folate di neve e venti gelati sembrano sortire dallo schermo e investire gli spettatori, e la colonna sonora, con il muggito del vento « soggettivamente » esagerato, rinforza l'impressione. E vi è poi la superba partitura scritta appositamente per il film da Prokofiev.

La stampa sovietica osannò il film. Eisenstein fu insignito dell'Ordine di Lenin per averlo realizzato, e, piú tardi, anche del Premio Stalin. Secondo le opinioni del Kremlino, egli si era ormai « raddolcito » abbastanza perché gli venisse assegnato un altro e piú importante compito. In realtà vi sono alcuni fatti che indicano come *Aleksandr Nevskij* fosse stato semplicemente una specie di saggio in esame preliminare. E fu solo dopo che Eisenstein ebbe superato l'esame brillantemente che Stalin si decise di considerarlo abbastanza fidato, ormai, da assegnargli quello che doveva essere l'incarico politico piú importante della vita di questo regista.

Ad Eisenstein fu infatti affidato l'incarico di giustificare la politica di Stalin, particolarmente i Processi di Mosca. Ciò doveva esser fatto in maniera indiretta, piuttosto che diretta, con un film pseudostorico: *Ivan, il Terribile*.

Ivan, il Terribile, ebbe, nella storia russa, una parte importantissima. Tutti sanno come egli abbia ucciso con le sue stesse mani il proprio figlio; come abbia fatto torturare migliaia di persone ed altre migliaia abbia deportato in massa come schiavi a Novgorod; e come egli abbia organizzato la prima polizia segreta russa (oprichniki) che estorceva le confessioni con raffinate torture; e come spesso, quando non riusciva a dormire, egli facesse portare al suo palazzo dei pri-

gionieri che venivano torturati a morte per il suo semplice divertimento.

E questo non è tutto. Nel film Ivan ha un solo vero amico intimo, Fedor Kolycyev. Questo Kolycyev è realmente esistito, ma non ha mai avuto la parte attribuitagli dal film, essendo in realtà una figura di importanza storica decisamente secondaria. Nel film, comunque, Kolycyev, alla fine, tradisce Ivan e passa all'opposizione. Ora, in Russia, è notoriamente risaputo che Stalin aveva un solo vero amico intimo, Avel Yenukidze. Costui era un georgiano, un vecchio bolscevico che conosceva Stalin sin dall'infanzia e che in seguito aveva lavorato con Stalin a Tiflis, dove aveva avuto inizio la carriera politica di quest'ultimo. Piú tardi ancora Yenukidze aveva ricoperto importanti cariche nel governo e nel partito ed era stato segretario generale del Soviet Supremo — il « parlamento » russo — per molti anni. Quindi, un giorno del 1937, la stampa sovietica dette un breve annuncio: Avel Yenukidze era stato condannato a morte per « tradimento ». Non ci fu processo; il suo crimine non fu mai spiegato piú chiaramente e il suo nome non fu mai piú menzionato nella stampa sovietica.

Ma l'elemento piú indicativo di tutti, nel film *Ivan, il Terribile*, è la sequenza riguardante la moglie di Ivan, Anastasia Zakarine-Koskine. Essa, come del resto ce la presenta anche il film, era profondamente attaccata al marito. Un giorno ella venne per caso a sapere che il principe Andrei Kurbskij stava cospirando contro suo marito. Per ragioni rese non molto chiare nel film, essa tace al marito di questa cospirazione e in seguito viene uccisa dagli uomini di Kurbskij.

La storia russa non ci dà la minima documentazione circa questi fatti, ma l'insieme ricorda stranamente le circostanze che avvolgono la morte improvvisa della moglie di Stalin, Nadezda Alleluyeva, avvenuta nel 1932. Secondo le voci che circolavano in quel periodo, essa si era suicidata, ma circolavano anche voci che essa fosse stata avvelenata. Recentemente, Pauline Labranche, una francese che per molti anni ebbe il tutorato della figlia di Stalin, Svetlana, ha pubblicato un articolo che forse svela il mistero. La stessa Svetlana, la figlia di Nadezda, raccontò la storia a madame Labranche, dicendole che sua madre aveva amato moltissimo suo padre, che si preoccupava continuamente della sua salute e che « assaggiava sempre tutto ciò che era stato cucinato per lui un'ora prima almeno ch'egli lo mangiasse ». (*Pageant*, aprile-maggio, 1948.)

Verso la fine del film, Ivan ci viene mostrato come un uomo malato, semi-debilitato. Ha perso tutti i suoi amici (uccisi per ordine suo). E' solo, desolatamente solo, ma crede ancora nel « semplice popolo russo » che non si occupa di cospirazioni di nessun genere e che non appartiene alla classe dei boiardi, dalla quale provengono Andrea Kurbskij e lui stesso. Uno di questi, il boiardo Alessio Basmanov, dà a Ivan un consiglio: « Circondati di uomini nuovi », dice a Ivan, « di uomini che provengano dalle classi piú basse e che ti dovranno essere

debitori di tutto. Fai di loro un cerchio di ferro. Circondati di questo cerchio e provvedilo di acute spine, rivolte contro i nemici tuoi e della Russia ». Gli occhi di Ivan si illuminano: ancora una volta è pronto a combattere gli avversari della Russia e suoi.

Ora noi sappiamo che Stalin ha seguito il consiglio del boiardo Basmanov abbastanza fedelmente. Ma Eisenstein, nonostante tutti i suoi sforzi per obbedire agli ordini non poteva certo soffocare la sua natura di artista e questa versione cinematografica di un Ivan « rivoluzionario » e « progressista » è avvolta in un'opprimente atmosfera di cupe paure. Ci volle tuttavia un po' di tempo, prima che gli uomini del Kremlino se ne accorgessero. Quando la prima parte di *Ivan, il Terribile* fu proiettata a Mosca, nel gennaio 1945, la stampa ufficiale lodò grandemente il film. Ma poco dopo Eisenstein si trovò ancora mira di attacchi, sotto l'accusa di « sostenere l'arte per l'arte », di non esser riuscito ad aderire al « realismo contemporaneo », di essere un « formalista corrotto » ecc.

Era evidente che il Kremlino lo sospettava di aver creato deliberatamente la pesante, quasi insopportabile atmosfera del film. La seconda parte fu subito sospesa, proprio mentre gli attacchi sulla stampa crescevano di intensità. Seguendo un'abitudine sovietica ormai radicata da tempo, Eisenstein ammise prontamente di aver « permesso una distorsione dei fatti storici » e che questa distorsione aveva reso il suo film « scadente e ideologicamente difettoso ». Promise di far meglio la prossima volta e iniziò a lavorare a una nuova sceneggiatura. Ma il suo cuore si rifiutò di seguitare a portare un fardello cosí pesante e il 10 febbraio 1948, Sergei Eisenstein moriva.

Eisenstein non venne mai arrestato né fu mai messo sotto processo in Russia. Ma egli deve esser vissuto sotto la costante paura di un arresto, *perché una volta egli descrisse il proprio processo,* buttando giú sulla carta la seguente descrizione: « Sono sotto processo e guardo l'aula giudiziaria. La stanza è piena di gente che mi conosce: alcuni appena, altri molto bene... Io cerco di evitare gli sguardi fissandomi i piedi... Come una mazzata dopo l'altra cadono le parole del pubblico ministero che riassumono il caso... Il mio ritorno dalla prigione: lo sbatacchío dei cancelli che si richiudono dietro di me al momento della mia scarcerazione... Lo sguardo stupefatto di una cameriera quando mi vede entrare nel portone del palazzo in cui abitavo... C'è un nome nuovo sulla cassetta delle lettere... La porta che era mia mi vien sbattuta sulla faccia dai vecchi conoscenti che adesso occupano il mio appartamento... io mi volto... Il bavero rapidamente rialzato di un passante che mi riconosce » (*The Film Sense*).

Eisenstein aggiunse prudentemente che il brano sopra trascritto non era altro che un esempio di come dovrebbe essere scritta una sequenza in termini cinematografici; ma leggendo questo tragico esempio di doppio-giuoco ora, non posso fare a meno di ricordare il sorri-

setto sarcastico di Eisenstein. Per un momento mi è anche parso di riudire la sua voce, con quel suo tono sempre mezzo-serio e mezzo-ironico.

Una volta, a un ricevimento nel suo appartamento di Mosca, io stavo esaminando delle fotografie attaccate ai muri. Una mostrava un gruppo di gente fotografato da una considerevole altezza. Accanto a questa c'erano due fotografie di una stessa donna: nella prima ridente, nell'altra con il volto sconvolto dalle lacrime. Chiesi ad Eisenstein che cosa significassero quelle due fotografie.

« E' molto semplice », mi rispose con una risatina spezzata, « Qui ci sono delle persone. Fra di loro ci può essere un uomo che forse ha un'amante... o forse una moglie di cui è innamorato, chi lo sa? E qui c'è una ragazza... forse una brava ragazza cui piacciono i fiori e le cose del genere. E gli altri... gente assolutamente normale, penso. Ma quando li guardate dall'alto di una roccia, tutti sembrano molto piccoli, entità trascurabili: *non esistono quasi*. Ora, spiegare le altre fotografie è un po' piú difficile. La donna ride, e poi piange. Perché? Beh, io non so perché. Forse perché i due atti sono causati dalla contrazione degli stessi muscoli. O fors'anche perché, dopo tutto, non vi è poi una grande differenza fra il pianto e il riso, fra rivoluzione e controrivoluzione, fra un ammiraglio e un retro-ammiraglio, che in russo, come tu sai, è chiamato anche *contrammiraglio*... ».

« Non vi è nessuna differenza fra un ammiraglio e un *contrammiraglio* », fece notare qualcuno. « L'ammiraglio è tale e quale come un *contrammiraglio*, o almeno cosí credo ».

« Davvero? » chiese Eisenstein. « Beh, forse lo è, ma non lo sa. Oppure lo sa? ».

Non era igienico continuare una conversazione simile, a Mosca, e qualcuno cambiò rapidamente argomento.

Waclaw Solski

Filmografia

di Eisenstein

1922-23: *C'era un buon cavallo che non vacillava mai* - cortometraggio da Eisenstein scritto e diretto per inserirlo in un lavoro teatrale di Ostrovskij - *interpreti*: Grigori Aleksandrov, Maksime Sctraukh, Vera Janukova.

1923: Montaggio della versione russa di *Doktor Mabuse, der Spieler* (*Dottor Mabuse*, 1922) di Fritz Lang.

1923-24: *Stacka* (*Sciopero*) - *scenario*: Valeri Pletnyov, Eisenstein e il « Collettivo Proletkult » - *fotografia*: Eduard Tissé - *interpreti*: A. Antonov, Mikhail Gomarov, Maksime Sctraukh, G. Aleksandrov, J. Glizer, Boris Jurtev - *produzione*: Goskino, Moskva. (Lunghezza metri 1.969).

1925: 1905 - *scenario*: Nina Agadzhanova-Sciutko - *fotografia*: Eduard Tissé - *produzione*: Goskino, Moskva. Film realizzato per celebrare la rivoluzione d'ottobre.

1925: *Bronenosez Potemkin* (*L'incrociatore Potemkin*, conosciuto anche come *La corazzata Potemkin*) - *scenario*: Eisenstein da una traccia di Nina Agadzhanova-Sciutko - *fotografia*: Eduard Tissé - *assistente alla regia*: G. Aleksandrov - *interpreti*: Marinai della « Flotta Rossa », abitanti di Odessa *e* A. Antonov, G. Aleksandrov, Vladimir Barskij, A. Levscin, M. Gomarov - *produzione*: Goskino, Moskva. (Lunghezza metri 1.740).

1927-28: *Oktiabr* (*Ottobre*, conosciuto anche come *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*) - *collaboratore alla regia*: G. Aleksandrov - *scenario*: Eisenstein e G. Aleksandrov - *fotografia*: Eduard Tissé - *interpreti*: attori non professionisti *e* Nikandrov, N. Popov, Boris Livanov - *produzione*: Sovkino, Moskva. (Lunghezza m. 2.800).

1928-29: *Staroe i novoe* (*Il vecchio e il nuovo*, meglio conosciuto come *La linea generale*) - *collaboratore alla regia*: G. Aleksandrov - *scenario*: Eisenstein e G. Aleksandrov - *fotografia*: Eduard Tissé - *interpreti*: Marfa Lapkina, Vasia Buzekov, Kostia Vassiliev, F. Matevei, Kurtin, Sukhareva - *produzione*: Sovkino,

1929-30: *Romance sentimentale* - cortometraggio musicale firmato da Eisenstein, ma in realtà diretto da G. Aleksandrov, a Parigi - *fotografia*: Eduard Tissé - *interprete*: Jefferson-Cohn (alias Marcelle Chantal).

1931-32: *¡ Que Viva Mexico!* (Incompiuto) - *scenario*: Eisenstein e G. Aleksandrov - *fotografia*: Eduard Tissé - *interpreti*: attori non professionisti - *produzione indipendente* (Upton Sinclair).

1933: *Thunder Over Mexico* (*Lampi sul Messico*) - film, non riconosciuto da Eisenstein, arbitrariamente montato da Sol Lesser sul materiale di *¡ Que Viva Mexico!*.

1933: *Death Day* (conosciuto anche come *Kermesse funèbre*) - cortometraggio tratto dal materiale di *¡ Que Viva Mexico!*

1933: *Eisenstein in Mexico* - altro cortometraggio tratto da *¡ Que Viva Mexico!*

1940: *Time in the Sun* - rappresentazione schematica degli intenti di *¡Que Viva Mexico!*, fatta nello spirito di quanto il regista sovietico aveva detto a Marie Seton, la quale appunto produce, sceneggia e supervisiona il montaggio di *Time in the Sun* in collaborazione con Roger Burnford.

1934-37: *Bejin lug* (*Il prato di Bejin*: film incompiuto) - *scenario*: Alek-

sandr Rzescevskij - *fotografia*: Eduard Tissé - interpreti: V. Kartasciov, Boris Zakhava, E. Telesceva - *produzione*: Mosfilm, Moskva.

1938: *Aleksandr Nevskij* - *scenario*: Eisenstein e P. Pavlenko - *collaborazione alla regia*: D. I. Vasiliev - *scenario*: Eisenstein e P. Pavlenko - *fotografia*: Eduard Tissé - *musica*: S. Prokofiev - *interpreti*: Nikolai Cerkasov, Nikolai Oklopkov, A. Abrikosov, D. Orlov, V. Novikov, N. Arskij, V. Massalitinova - *produzione*: Mosfilm, Moskva. (Lunghezza metri 3.044).

1943-45: *Ivan Groznij* (*Ivan il Terribile*) - film in due parti - *scenario*: Eisenstein - *fotografia*: Eduard Tissé (per gli esterni), A. Moskij (per gli interni) - *musica*: S. Prokofiev - *interpreti*: Nikolai Cerkasov, Ludmila Tzelikovskaja, S. Birman, P. Kadochnikov, M. Nazvanov, A. Abrikosov, Vsevolod Pudovkin - *produzione*: Studi riuniti di Alma-Ata. (Lunghezza complessiva delle due parti: m. 21.745).

(*A cura di* **Guido Aristarco**)

Dibattito sul cinema didattico

Seguitiamo a pubblicare gli scritti che via via ci pervengono sul problema del cinema nelle scuole e la cui discussione è stata aperta con un articolo del Ministro Gonella, pubblicato nel n. 11 dello scorso anno di questa rivista.

Educatività del cinema e cinema educativo

Il problema del cinema educativo non può costituire, secondo me, un problema a sé stante, e cioè possedere una propria determinatezza problematica e un profilo teoretico specificamente suo, fino a quando non risulta accertata l'educatività del cinema generalmente considerato. Giacché, che cosa mai ci si propone di fare, auspicando e sollecitando la nascita di una organizzazione produttiva cinematografica che dovrebbe avere come proprio campo d'azione la scuola, se non mettere consapevolmente e metodicamente a profitto un « linguaggio » che per la sua natura, sia tecnica, sia espressiva, deve già possedere la prerogativa di riuscire un mezzo di azione educativa?

Inizialmente mi pare dunque che ci si debba domandare se il cinema possieda già di per sé questa qualità o « potere » di essere o riuscire educativo. Il problema poi del film didattico sarà un problema tecnico, di produzione, organizzazione e applicazione, ma in sede propriamente teorica, cioè strettamente pedagogica, la questione sostanzialmente si riduce nel vedere se il « linguaggio » cinematografico si presta all'applicazione pedagogica e ad esercitare una funzione formativa della personalità umana, così come richiesto dall'educazione e indicato dalla pedagogia.

E infatti, parlare di cinema « educativo » non può voler dire accrescere semplicemente di un nuovo mezzo tecnico-pratico la scuola e l'attività didattica. Se il problema si riducesse unicamente a una « questione di mezzi », non credo che si possa avanzare alcun dubbio circa l'efficienza e l'utilità di questo mezzo. Ci si serve nella scuola di mezzi rappresentativi di vario genere e per differenti scopi educativi (tavole illustrative, cartografie, diapositive, ecc.). Il film, se dovesse « aggiungersi » a questi mezzi, come « uno di essi », non dovrebbe sollevare alcuna difficoltà, che non sia di ordine economico-finanziario. Ma, naturalmente, qualora di questo soltanto si trattasse, qualcuno potrebbe domandare: se, in fin dei conti, il film viene ad aggiungersi ad altre forme di rappresentazione a scopo didattico, vale proprio la pena, in cambio di un semplice accrescimento strumentale, assumersi l'onere di forti spese di produzione, installazione di schermi e proiettori, approntamento di locali, ecc.? Certo, se dovesse trattarsi di questo soltanto, credo di no. Da tal punto di vista, le carte, le tavole, le

fotografie, a loro volta, sono praticamente piú maneggiabili e di piú comodo impiego. Quel che il cinema ci farebbe guadagnare in un senso, ce lo farebbe perdere in un altro.

Di conseguenza, mi pare che la possibilità di una utilizzazione didattica del cinema rimane sostanzialmente legata al problema cui si è sopra accennato, quello cioè di accertare se il linguaggio cinematografico possieda intrinsecamente la capacità di riuscire pedagogicamente efficiente e significativo.

Ora, pedagogicamente efficace e significativo non si può intendere altro linguaggio, se non quello che è qualificato ad esercitare un'azione « formativa » sulla coscienza, ossia capace di per sé a promuovere lo sviluppo integrale della persona e a sollecitare una « consapevolezza » della vita che sia in grado di riuscire essenzialmente « normativa ».

E allora: il cinema come « fatto espressivo » è qualificato rispetto a queste finalità? Non si può rispondere a questa domanda senza aver prima accertato in che propriamente consiste oggettivamente e soggettivamente la rappresentazione cinematografica.

L'editoriale di *Bianco e Nero*, che ho sotto gli occhi, molto opportunamente parla di « forza emotiva » e « impulso dinamico » del cinema, che impongono la propria « logica » allo spettatore, fino a renderlo succube talvolta di una « suggestione ».

Questa prerogativa del cinema, secondo me, discende dal fatto che il film attua in realtà una forma di espressione affatto nuova e originale e, di conseguenza, viene a costituirsi come una « forma artistica » effettivamente *sui generis*, per la ragione che, molto piú efficacemente del teatro, instaura un « ambiente rappresentativo » in cui lo spettatore si immerge e prende parte. Lo spettatore, in altri termini, viene ad essere « incluso » in questo ambiente, giacché le risorse tecniche del cinema sono tali da provocare, soggettivamente, una rappresentazione « globale ». E ciò perché, oggettivamente, il cinema riduce al minimo « l'artificio » e la « finzione » (rispetto al teatro naturalmente). L'azione scenica si dispiega nella maniera piú rispondente alla realtà, in tutti i suoi aspetti spaziali e momenti temporali e di conseguenza ci appare piú « reale ». In altri termini, nel cinema il contenuto fantastico espresso dal canovaccio è sorretto da una molteplicità infinita di elementi « realistici », per cui è notevolmente ridotto il lavoro di « integrazione » rappresentativa dello spettatore. Per queste ragioni, il linguaggio del cinema, appunto perché piú « rappresentativo » riesce piú accessibile e attraente di quello teatrale, e di conseguenza ha finito per imporsi al teatro: esso risulta indiscutibilmente piú « popolare » di qualsiasi altro linguaggio artistico, la sua forza suggestiva è piú pressante, direi anche, « necessitante » in guisa da agire « immediatamente » sulla coscienza e instaurare un « ambiente » in cui lo spettatore è « assorbito » (e talvolta anche « asservito »).

Pertanto, risulta legittima la domanda: può avere valore educativo tutto ciò che agisce immediatamente? Se per educazione inten-

diamo un'attività riflessa, mediata, diretta a promuovere la sviluppo dell'educando (e il « mediatore » è naturalmente il maestro), dobbiamo convenire che l'immediato, preso per sé, non educa, altrimenti la mediazione sarebbe affidata proprio all'educando, il quale, in quanto educando, è da concepirsi come incapace di mediazione. Solo l'autodidatta effettua da se stesso le mediazioni educative, ma per effettuarla è ovvio che debba essere già « educato » ad assumere su di sé la responsabilità della mediazione.

E' necessario, quindi, parlando di educatività del cinema, escludere la considerazione « autonomica » dell'educazione. Per chi è capace di effettuare da sé la mediazione dell'immediato (rapportare, cioè, il « fatto » al « valore »), per l'autodidatta, il cinema offre indiscutibilmente motivi sempre nuovi, sempre originali, di educazione. Quale che sia il film che andiamo a vedere, possiamo trarre da esso insegnamento, purché siamo in grado di « ripensarlo axiologicamente », porlo, cioè, in rapporto ad esigenze di valore di cui esplicitamente o implicitamente siamo consapevoli. E se implicitamente, il film (come del resto il teatro, la letteratura, ecc.) ci aiuta ad acquistare consapevolezza, se esplicitamente siamo sollecitati a « valutarlo eticamente ». In ogni caso, però, il cinema determina in noi una « problematicità di coscienza »: ci fa pensare, riflettere, e già per questo ci educa, in quanto ci impegna a slargare e approfondire la nostra consapevolezza della vita.

Ma, come si è detto, il nostro problema esclude la considerazione dell'aspetto autonomico dell'educazione. Noi ci troviamo dinanzi a un linguaggio che possiede una grande forza suggestiva, a un ambiente visualizzato che per le sue risorse tecniche è particolarmente capace di « far presa » sul nostro animo (e cioè sull'animo dello spettatore « educando »), esso forma sí indubbiamente (parliamo del film in genere), ma forma « anaxiologicamente ».

Il cinema, pertanto, può educare e diseducare, elevare e corrompere, promuovere in noi abiti ed esigenze pedagogicamente validi o viceversa. E allora, a quale condizione chiameremo in generale il cinema educativo? A una sola condizione: quella per cui ciò che per noi rappresenta l'immediato sia già il risultato di una mediazione (educazione negativa), che la mediazione educativa sia già « realizzata » nel film stesso, in guisa che l'azione che esso immediatamente, e con la forza che gli è propria, esercita su di noi, sia pedagogicamente significativa ed efficiente.

Quel che stiamo dicendo, affonda, come si vede, le sue radici in un problema piú largo e impegnativo di quello rappresentato dal cinema « didattico » (e cioè di un cinema che non dovrebbe evidentemente soppiantare il maestro, ma riuscire soltanto un potente mezzo messo a disposizione del maestro, e piú genericamente, della scuola). Il cinema educativo di cui parlo vuole, invece, essere esso stesso il « maestro », vuole cioè effettivamente ammaestrare, formare la coscienza,

promuovere la consapevolezza del valore della vita, in quanto « ambiente » educativo. Cinema non semplicemente « istruttivo » dunque, ma cinema « educativo » nel pieno senso della parola. Il cinema-maestro insomma, capace di agire sulla coscienza, sollecitarla, aiutarla a ritrovarsi, riconoscersi, a riconoscere cioè la sua « umanità » e il suo universale valore.

Distinzione necessaria dunque tra cinema « educativo » (movente di educazione) e cinema « didattico » (mezzo di educazione). Il secondo dovrà essere prodotto « per la scuola », il primo « per la vita » (e quindi, naturalmente, anche per la scuola). E non è a dire che il film educativo non sia stato e non venga ognora prodotto. Certamente non è frequente, perché la produzione cinematografica ubbidisce ad esigenze di vita ben determinate. Il suo difetto è infatti quello di impegnarsi a soddisfare esigenze « di vita », non l'esigenza « della vita ». Tra i film, che in base a quel che ho detto, riescono educativi possiamo annoverare non solo quelli di carattere religioso, come *Bernadette* e *Giovanna d'Arco*, dove l'esemplarità della vita religiosa s'impone con quella forza suggestiva che il film tecnicamente riesce a conseguire, ma anche tutti quei film che icasticamente esprimono « esempi di vita » che possono essere imitati, che sollecitano ad essere seguiti: in ciò consiste appunto la loro « pedagogicità », il valore pedagogico che sono in grado di realizzare.

Certamente non voglio dire che la produzione cinematografica debba assoggettarsi ad un compito qualificatamente educativo, ché sarebbe un ideale troppo bello per essere auspicato (l'industria cinematografica ubbidisce soprattutto ad esigenze di ordine spettacolare e artistico), ma voglio avanzare semplicemente l'idea di introdurre nella scuola il cinema educativo nel senso da me richiesto, prima ancora di mettersi al lavoro per la produzione del film didattico.

E veniamo ora al film didattico, cioè al film come « mezzo di insegnamento ». Il problema presenta molti aspetti sia di ordine specificamente didattico, sia di ordine propriamente tecnico.

Film muto o film sonoro? Non vedo perché si debba preferire didatticamente il primo al secondo. Qualsiasi rappresentazione figurativa abbisogna di didascalia, commento ed illustrazione. Il problema più importante mi sembra invece quello modale dell'« inserimento » del film nell'attività didattica concreta. La lezione deve farla imprescindibilmente il maestro: qualsivoglia documentazione cinematografica sonora non può sostituire il maestro, egli conosce i suoi scolari e sa quale linguaggio deve adoperare. Il metodo di un maestro non può essere mai bello e fatto, stereotipato, inerte modello da applicare meccanicamente; il metodo di un maestro è la realtà viva del suo insegnamento, esso nasce dalla comunicazione che si stabilisce tra il maestro e gli scolari nella vita concreta della scuola. Lo costituisce il maestro, tanto quanto lo costituiscono gli scolari; la didattica speciale può fornire dei « criteri » regolativi, ma il metodo vero nascerà nella

scuola, nella classe, ogni qual volta che gli scolari ed il maestro si troveranno di fronte. Il film didattico non può dunque significare la sostituzione di un maestro immaginario a un maestro reale. Un maestro immaginario, quello che dovrebbe parlare di là dello schermo, che lo scolaro non conosce e non vede e perciò « non sente » come maestro. Lo scolaro finirebbe per non ascoltare questo maestro artificiale, la cui voce graverà « meccanicamente » dal di fuori e prima o poi arriverà ad infastidirlo. Specialmente per gli insegnamenti a carattere sperimentale la documentazione filmistica dovrà essere introdotta dopo che gli scolari sono già sufficientemente informati dal maestro su quello che dovranno vedere. Il film dovrà significare per loro « una conferma » di ciò che sanno già teoricamente. Il film non dovrà servire a far capire, ma a confermare quel che essi hanno già capito. Utilizzazione dunque di cortometraggi opportunamente congegnati in maniera da riuscire un coronamento della lezione, giammai una lezione per se stessi.

Un problema piú importante, perché non di didattica speciale, ma di metodologia generale, mi sembra invece quello sollevato da questa rivista nel suddetto editoriale: per quali scolari sarà piú adatto il linguaggio cinematografico, per quelli piú sensibili al fantastico, o per quelli che possiedono già il potere di resistere psicologicamente alla forza emotiva del cinema? Ma a questo proposito io mi domando: di quale forza emotiva si parla? Il film non deve assolutamente suscitare emozioni, ma generare semplicemente « cognizioni » e « pensieri ». Di emozioni si può parlare soltanto rispetto al film che noi abbiamo chiamato educativo. E il film educativo è educativo proprio perché capace di suscitare emozioni che incidono positivamente sulla coscienza del giovinetto e la formano orientandola.

Il film didattico non può essere emotivo, se per emozione intendiamo uno « stato affettivo », un fenomeno psicologico estemporaneo, intenso, determinante un atteggiamento specifico di coscienza. Il film didattico sarà semplicemente rappresentativo, ma di una rappresentatività, « piena », perché riproduttiva della realtà nel suo dinamismo.

Al linguaggio figurativo cinematografico, dato lo speciale carattere della sua rappresentatività, mi sembra che non siano sensibili soltanto i ragazzi, ma che tutti lo siamo certamente e indiscutibilmente. Non trovo dunque alcuna difficoltà, dal punto di vista pedagogico e psicologico ad affermare che per alcuni insegnamenti il cinema può costituire immancabilmente un'elemento di progresso educativo e uno strumento didattico di primaria importanza. Quali questi insegnamenti? La geografia e la storia innanzi tutto: realizzeremmo un progresso immenso rispetto alle illustrazioni che di solito arricchiscono, proprio per ragioni didattiche, i manuali scolastici. Facciamo vivere dinanzi agli occhi dello scolaro i personaggi e gli episodi della storia, immergiamolo pure in quel mondo, in quella vita, in quel tempo, mediante il cinema, e la storia difficilmente sarà dimenticata! E inoltre, facciamo con i film documentari « viaggiare » lo scolaro attraverso il

mondo e il nostro insegnamento di geografia sarà notevolmente piú vivo ed efficace.

Questi di cui ho parlato mi sembrano i problemi fondamentali del cinema educativo e didattico, i rimanenti sono, in un certo senso, problemi tecnici, legislativi, economici, se si vuole, ma non strettamente pedagogici. La mia conclusione quindi non può prescindere dal sottolineare come l'inserimento del cinema nella realtà dell'educazione e nella vita della scuola, nell'epoca presente, sia una necessità imprescindibile per la pedagogia. La quale, anziché rinchiudersi in astratti schemi intellettualistici, vuol trarre dal mondo moderno tutto ciò che esso offre di utile allo sviluppo dell'umanità, cui guarda l'educazione, affinché si dissolva l'antinomia di mondo antico e mondo moderno e si affermi autenticamente «il mondo umano», che è insieme antico e moderno, passato e futuro, allorché attinge da un sistema di valori oggettivamente validi i motivi piú profondi della sua «storicità».

Giuseppe Catalfamo
(Assistente dell'Università di Messina)

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34.734

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE CINEMATOGRAFICHE

DIREZIONE GENERALE - ROMA - VIA PO

IL PIÙ IMPORTANTE ORGANISMO CINEMATOGRAFICO ITALIANO

I Film italiani distribuiti dall'E.N.I.C. nella stagione 1949-50

PATTO COL DIAVOLO
Regia di *LUIGI CHIARINI*
Interpreti: ISA MIRANDA
EDUARDO CIANNELLI
UMBERTO SPADARO

È PRIMAVERA...
Regia di *RENATO CASTELLANI*

FIAMMA CHE NON SI SPEGNE
Regia di *VITTORIO COTTAFAVI*
Interpreti: GINO CERVI
MARIA DENIS
LEONARDO CORTESE

BIANCANEVE E I SETTE LADRI
Regia di *GIACOMO GENTILOMO*
Interpreti: PEPPINO DE FILIPPO
MISHA AUER
SILVANA PAMPANINI

LA BELLEZZA DEL DIAVOLO
Regia di *RENÉ CLAIR*
Interpreti: GÉRARDE PHILIPE
MICHEL SIMON
SIMONE VALÈRE
NICOLE BESNARD
CARLO NINCHI
PAOLO STOPPA
TULLIO CARMINATI

YVONNE LA NUIT
Regia di *GIUSEPPE AMATO*
Interpreti: TOTÒ - OLGA VILLI
FRANK LATIMORE

NAPOLI MILIONARIA
Regia di *EDUARDO DE FILIPPO*
Interpreti: TOTÒ
EDUARDO DE FILIPPO
TITINA DE FILIPPO
CARLO NINCHI

DONNE SENZA NOME
Regia di *GEZA RADVANY*
Interpreti: SIMONE SIMON
FRANÇOISE ROSAY
VALENTINA CORTESE

CUORI SUL MARE
Regia di *GIORGIO BIANCHI*
Interpreti: DORIS DOWLING
JACQUES SERNAS
MILLY VITALE
CHARLES VANEL

DUE MOGLI SONO TROPPE
Regia di *MARIO CAMERINI*
Interpreti: GRIFFITH JONES
SALLY ANN HOVEN
LEA PADOVANI

In preparazione per la Mostra di Venezia:
UN FILM DI **VITTORIO DE SICA** TRATTO DAL SOGGETTO DI **CESARE ZAVATTINI**

"TOTÒ" IL BUONO